8b
ND
497
.R4
A4
1908

...er-

Monographien

# Reynolds

von

Max Osborn





THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

# Liebhaber-Ausgaben



# Künstler-Monographien

In Verbindung mit Anderen herausgegeben

von

H. Knackfuß

XCI

# Joshua Reynolds

---

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1908

# Joshua Reynolds

Von

Max Osborn

Mit 115 Abbildungen nach Gemälden und Zeichnungen



Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1908

Von diesem Werke ist für Liebhaber und Freunde besonders luxuriös ausgestatteter Bücher außer der vorliegenden Ausgabe

**eine numerierte Ausgabe**

veranstaltet, von der nur 12 Exemplare auf Extra-Kunstdruckpapier hergestellt sind. Jedes Exemplar ist in der Presse sorgfältig numeriert (von 1—12) und in einen reichen Ganzlederband gebunden. Der Preis eines solchen Exemplars beträgt 20 M. Ein Nachdruck dieser Ausgabe, auf welche jede Buchhandlung Bestellungen annimmt, wird nicht veranstaltet.

**Die Verlagshandlung.**

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.

THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

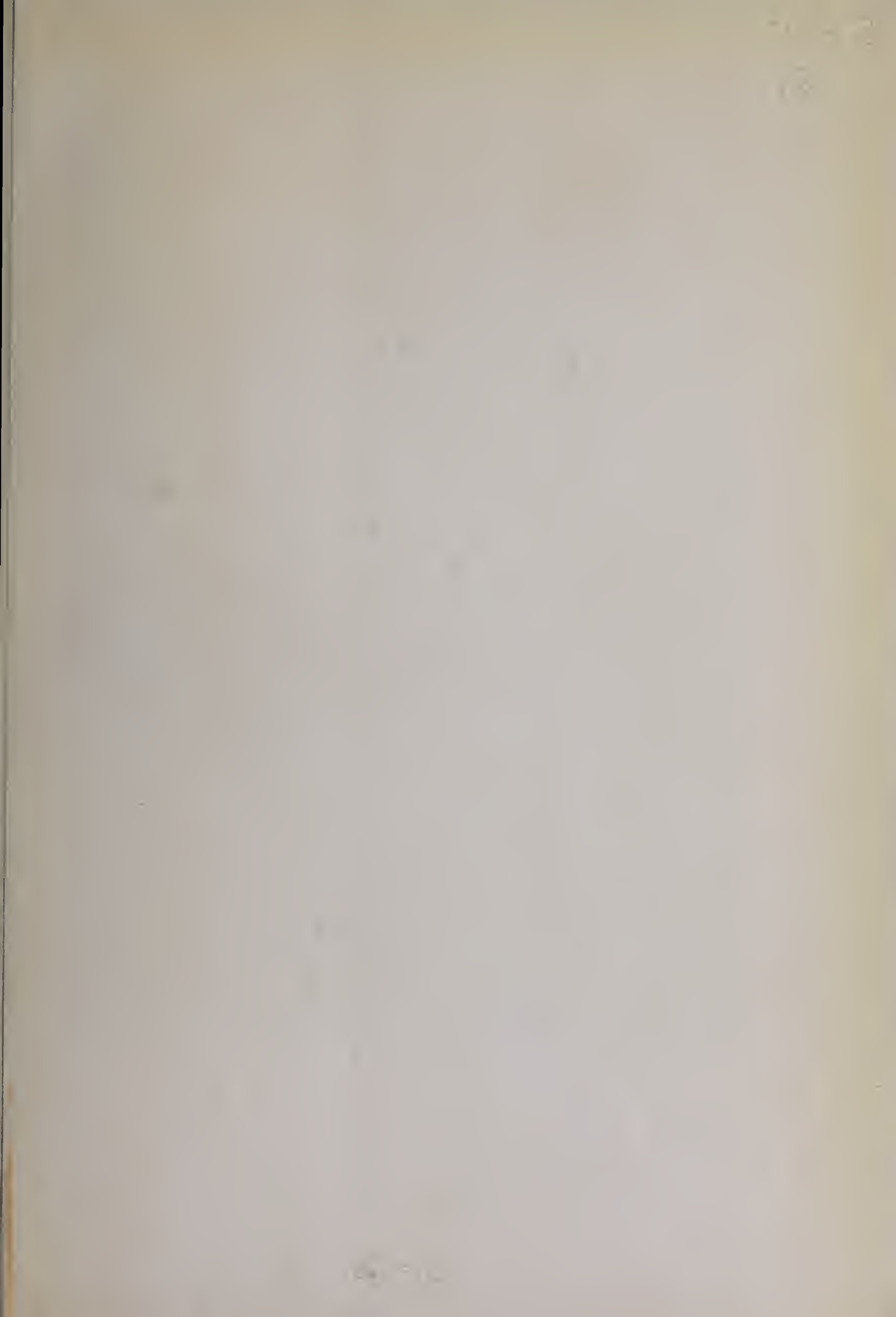




Abb. 1. Selbstbildnis Reynolds' als Präsident der Akademie. 1780. London, Royal Academy.
(Zu Seite 13, 62 u. 65.)

# Joshua Reynolds.

Es war ein Fürst der Kunst und des Lebens, der am Vormittag des 3. März 1792 in pomphaftem Leichenzuge durch die Straßen Londons zur ewigen Ruhe geleitet wurde. Vom großen Festsaal der Royal Academy aus, wo die irdische Hülle des großen Toten tags zuvor auf dem Paradebett aufgebahrt gewesen, ward der Sarg feierlich dahingetragen. Drei Herzöge, zwei Marquis und fünf andere Edelleute, darunter die Dukes of Dorset und Portland, die Earls of Carlisle und Upper-Ossory, die Lords Palmerston und Eliot, hielten das Bahrtuch. Zweiundvierzig Trauerkutschen und neunundvierzig Privatwagen folgten der Leiche. Ganz London war auf den Beinen. Die Läden waren geschlossen, auf den Straßen und Plätzen, an den Fenstern der Häuser harrte eine dichtgedrängte Menschenmenge in stummer Trauer des ernsten Zuges, der sich mit seinem Gefolge vornehmer und berühmter Männer langsam zur St. Pauls-Kathedrale bewegte, wo Sir Joshua Reynolds, dem Schulmeisterssohn aus Plympton, das Ehrengrab bereitet war ... Der Deutsche, der die Berichte von diesem Tage liest, denkt unwillkürlich an die prunkvolle Bestattung Adolf Menzels.

„Er war," so schrieb Edmund Burke, der Staatsmann und Philosoph, in seinem klassischen Nachruf auf den Freund, wenige Stunden nach seinem Hingang, „der erste Engländer, der zu den übrigen Ehren seines Vaterlandes den Ruhm der schönen Künste fügte. Sein Geschmack, seine Anmut, seine Gewandtheit, seine glückliche Erfindungsgabe und der Reichtum und Einklang seiner Farben stellen ihn neben die großen Meister der ruhmreichsten Zeitalter. Doch in der zuströmenden Fülle fremden und heimischen Ruhmes, von Künstlern und Gelehrten bewundert, umworben von den Großen, ausgezeichnet von den Machthabern und gefeiert von hervorragenden Dichtern, verließ ihn seine angeborene Bescheidenheit, Demut und Reinheit niemals, selbst nicht wenn er überrascht und herausgefordert wurde. Der Verlust keines Mannes wird mit aufrichtigerem, allgemeinerem und ungemischterem Kummer empfunden werden."

Ein Künstlerleben, wie es die glorreichen Zeiten der italienischen Renaissance strahlender nicht gekannt hatten, war zu Ende, als Joshua Reynolds' Herz zu schlagen aufhörte. Das glückliche Leben eines wahrhaft überragenden Menschen, eines großen Mannes, nicht nur eines bedeutenden Malers. Es steckt in dem Wesen dieses leidenschaftlichen Verehrers der alten Meister des Südens wirklich noch etwas von der königlichen Art und dem umfassenden Lebensreichtum der uomini universali verklungener Jahrhunderte. Aus bescheidensten Verhältnissen hervorgegangen, steigt er auf zu glänzender Höhe, und sein Haus in Leicester Square zu London, in dem er dreißig Jahre wie ein Souverän Hof gehalten, ist ebenso lange ein Hauptmittelpunkt des geistigen und künstlerischen Lebens von England. Was durch Geist, Genie, Reichtum und Stellung hervorragt, geht hier ein und aus, als Modell des großen Porträtisten und als fürstlich bewirteter Gast des verschwenderischsten Hausherrn. Der hier gebietet, ist ein Mann, der seinesgleichen nicht kennt in der Verbindung zähester und kultiviertester Lebenskunst,

sorglosester Ungebundenheit und straffster Selbstzucht, kindlicher Freude an harmlos-englischen Scherzen und reifster Weltweisheit, freien Künstlertums und repräsentativer Hoheit, frisch quellender produktiver Arbeit und tief schürfenden Sinnens. Ein Mann, der sich mit unerhörter Kraft und Energie sein eigenes Reich gegründet, und der doch mit beiden Füßen mitten im brausenden Getriebe der Hauptstadt steht. Ein Schaffender, dem jede Aufgabe einen Rausch der Arbeit bedeutet, und ein Geschäftsmann zugleich, der trotz einem Großkaufmann zu disponieren und zu rechnen versteht. Aus einem Nichts formt er sich fast mühelos zwischen dem Gedränge der Konkurrenten eine gebietende Stellung.



Abb. 2. Jugendliches Selbstporträt. Earl of Crewe. (Zu Seite 33, 62 u. 63.)

Ohne sich unterwegs umzublicken, klettert er im Nu zur höchsten Stufe empor und bleibt Jahrzehnte hindurch auf der Höhe. Mit spielender Leichtigkeit steigert er sein Einkommen auf 6000 Pfund im Jahr, und als er stirbt, hinterläßt er seinen glücklichen Erben anderthalb Millionen. Seine Empfänge, seine Diners, seine Bälle sind Ereignisse des Londoner Lebens, und wenn Sir Joshua ausfährt, so trägt ihn eine Staatskarosse durch die Straßen, und Lakaien mit blauen Livreen und silbernen Tressen stehen auf den Tritten.

Wenn wir das Leben und die Entwicklung Reynolds' verfolgen, so erfaßt uns immer von neuem neidlose Bewunderung über die Fülle der Gaben, mit denen das Glück dieses Lieblingskind überschüttet hat. Auf seinem Daseinswege lag kein Stein, der seinen Schritt störte. Aber wir fühlen bei ihm ähnlich wie bei Goethe: dieser Mann

war zum Glück geboren. Die ruhige Sicherheit seines Wesens, die Klarheit seines Blickes, die Reife und Bestimmtheit seines Urteils, sein unerschütterliches Selbstbewußtsein und Selbstvertrauen, das bei aller ernsten Kritik des eigenen Schaffens nie in unfruchtbare Zweifel fiel, die beneidenswerte Fähigkeit, alles Kleine, Peinliche, Störende und Unangenehme mit vornehmer Gebärde von sich fernzuhalten, die Festigkeit, mit der er sein Leben selbst zum Kunstwerk formt — das alles sind die Eigenschaften solcher Menschen, die das Schicksal zu besonderen Ehren ausersehen hat. Diese Art gehört mit zu ihrer Größe, und nur den Toren fällt niemals ein, wie sich Verdienst und Glück verketten. Durch sie ward Reynolds mehr als ein hervorragender Maler: das



Abb. 3. Selbstporträt von 1750. London, Nationalgalerie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 62.)

Zentrum einer weiten, künstlerischen Kulturwelt, die er, ebenso wie die großen Porträtisten der ferneren Vergangenheit, um sich her begründete. Durch sie ward er der Schöpfer des Weltruhms der englischen Kunst, ganz in dem Sinne, wie Burke es formulierte.

Denn alles, was die britische Malerei bis zum Auftreten Reynolds' geleistet hatte, genügte nicht, um ihren Ruf übers Meer auf den Kontinent zu tragen. Lange Zeit war ja überhaupt noch nicht vergangen, daß von einer „englischen Schule" die Rede sein konnte. Bis um die Wende des achtzehnten Jahrhunderts stand das Inselreich völlig unter der Herrschaft ausländischer Künstler. Im Zeitalter der Reformation ist Hans Holbein Inhaber des Monopols, die Großen des Landes zu porträtieren. Hundert Jahre später nimmt van Dyck seine Stellung ein. Die Zahl der holländischen und

vlämischen Maler, die in der Zwischenzeit und zugleich mit diesen Gewaltigen in England ihr Glück versuchen, ist Legion. Auch Rubens ist darunter. Und als van Dyck 1641 die Augen schließt, bricht die puritanische Bewegung an, deren Kunstfeindschaft jede selbständigere Entwicklung der englischen Malerei auf den Wegen des vlämischen Meisters von vornherein unmöglich machte. Daß Ansätze hierzu vorhanden waren, beweisen einige Porträtisten aus dem Gefolge van Dycks, unter denen der früh verstorbene William Dobson an erster Stelle steht. Aber es ward nichts daraus. Auch in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts bleiben die Fremden herrschend, neben den Holländern erscheinen noch vereinzelte Italiener und Franzosen, und das Erbe van Dycks selbst treten wieder zwei Deutsche an: der Westfale Peter Lely und der lübeckische Rembrandtschüler Gottfried Kneller, die nun durch Jahrzehnte den Riesenbedarf des Londoner Publikums nach repräsentativen Bildnissen deckten, dabei aber, trotz dem respektablen Können, das sie mit über den Kanal brachten, von der hohen Kunst ihres Vorgängers schließlich in die Routine, in den glatten Manierismus, in den Schwulst und Pomp der Barockzeit überleiteten. Die wenigen eingeborenen Engländer können an Leistungen und Erfolgen mit diesen Zugewanderten nicht konkurrieren; selbst aus der Schar der Schüler Lelys und Knellers hebt sich keine Persönlichkeit von Bedeutung heraus.

Zu Beginn des achtzehnten Jahrhunderts hat sich die Situation zunächst nicht sehr geändert. Bis 1723 lebte Kneller, und seine Beliebtheit erreichte gerade in der letzten Epoche ihren Höhepunkt. Immerhin rücken doch jetzt vereinzelte „Eingeborene“ auf die vorderen Plätze vor. Und je mehr wir uns dem Jahre 1750 nähern, um so lebhafter



Abb. 4. Selbstporträt von 1773. Earl Spencer.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 62 u. 66.)



Abb. 5. Selbstporträt von 1773. London, Nationalgalerie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 62 u. 66.)

und allgemeiner wird die Bewegung. Es nahen die Bahnbrecher und Vorbereiter der großen klassischen Zeit der englischen Malerei. Schon ragen aus der wachsenden Schar tüchtiger Londoner Künstler einzelne Männer hervor, die sich einen ehrenvollen Platz in der Kunstgeschichte erobern. So Jonathan Richardson, dessen Arbeiten man neuerdings mit erhöhtem Interesse zu studieren beginnt, der Verfasser des berühmten „Essay on the Theory of painting“ und anderer kunstkritischer Schriften, die auf den jungen Reynolds entscheidenden Einfluß ausübten. So Thomas Hudson, der sein erster Lehrer ward. Oder Allan Ramsay, der Begründer der schottischen Kunst, jene glänzende Erscheinung, deren Liebenswürdigkeit und Geistreichtum Sir Joshua später nur ungern an seiner Tafel ver-

mißte. Und als ihr Altersgenosse tritt William Hogarth auf, der nun als Erster nach den höchsten Früchten greift und der Kunst seines Vaterlandes die Pforten zur internationalen Geltung öffnet.

Hogarth schreitet Reynolds voran. Und in manchem Betracht ist er ihm zeitlebens, nicht nur an Jahren, einen Schritt vorausgeblieben; wir werden davon noch zu sprechen haben. Und unmittelbar hinter Reynolds, ja neben ihn, tritt Gainsborough, auch er dem großen Nebenbuhler in mancher Hinsicht schlechthin überlegen. Das sind keine geringen Konkurrenten. Aber Reynolds schwingt sich dennoch über beide empor. Die Eigentümlichkeit seines Wesens weist ihm zwischen ihnen die herrschende Stellung an. Hogarth war ein Plebejer, Gainsborough ein moderner Nervenmensch — Reynolds ein



Abb. 6. Selbstbildnis von 1775. London, Mrs. Kay und Miß Drummond.
(Zu Seite 62 u. 64.)

königlicher Denker und Weltweiser, der geborene Akademiepräsident und Repräsentant der gesamten Künstlerschaft seines Vaterlandes. Er tritt auf als ein Mann, der mit unvergleichlicher schöpferischer Begabung die Fähigkeit verbindet, sich in seinem gelehrten und literarischen Jahrhundert unter den führenden Persönlichkeiten des geistigen Lebens einen Platz in der ersten Reihe zu erobern. Hogarth ist ein Volkserzieher. Seine Kunst ist reichlich durchsetzt mit didaktischen Elementen und schreckt in ihrem pädagogischen Bestreben vor keiner Wahrheit des Lebens zurück, sie hat sogar eine besondere Freude am Derben, Aufregenden, Karikaturistischen, Burlesken: Reynolds verachtet derlei Tendenzen, die für ihn außerhalb des Künstlerischen liegen: ernst und gemessen geht er seinen Höhenweg. Gainsborough anderseits hat seine Stärke in der unsagbar feinen Darstellung schöner Frauen und eleganter Aristokraten, seine Werke duften nach dem Parfüm der vornehmen Welt, er ist, so neue Wege er in seinem malerischen Vortrag einschlägt, noch

ein Stück vom ancien régime: Reynolds' Kunst ist durchaus männlichen und großbürgerlichen Charakters, und soviel schöne Frauen und holde Mädchen er gemalt, die Bildnisse der Schriftsteller, der Künstler, der Forscher, der Staatsmänner, der Militärs nehmen in seinem Oeuvre den vordersten Rang ein. Zwischen dem Volksmann und dem Hofmann steht er als der Vertreter der gebildeten und vornehmen Bürgerlichkeit echt englischen Gepräges.

Freilich, es ist noch ein anderes Element, das Reynolds seine Herrscherrolle zuweist. In älteren kunstgeschichtlichen Darstellungen findet man wiederholt den Hinweis, er sei der „Begründer der akademischen Geschichtsmalerei“ in England gewesen. Das ist insofern



Abb. 7. Selbstporträt von 1789. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 62 u. 65.)

ein merkwürdiger Ehrentitel, als man von einer solchen Kunstrichtung in Großbritannien überhaupt nur in sehr engen Grenzen sprechen kann. Es war ja gerade das Glück der klassischen englischen Malerei, und hierin liegt ihr besonderer Wert, daß sie von den Bestrebungen der „großen Kunst“ weit mehr verschont blieb als die gleichzeitige Malerei des Kontinents. Die „historischen“ Darstellungen und „bedeutungsvollen“ Kompositionen, die vor allem den hohen Schwung der Gedanken widerspiegeln wollten, in denen die Zeit sich bewegte, und an den Problemen der Farbe mit höflicher Gleichgültigkeit, wenn nicht mit hochmütiger Verachtung, vorübergingen, waren dort drüben niemals Gegenstand abgöttischer Verehrung. Die akademischen Ideale haben jenseits des Kanals nur eine verhältnismäßig kurze Gastrolle gegeben, und sie erscheinen uns heute als ein fremdes Element in den Bildern der Briten. Die englische Malerei ist vielmehr in ihrer höchsten



Abb. 8. Admiral Keppel. 1759. London, Nationalgalerie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 55.)

Epoche durchaus begründet auf dem realistischen Fundament der Landschaft, des Tierbildes, des Sittenstückes, des Porträts. Die Engländer des achtzehnten Jahrhunderts wurden hierdurch die Rechtsnachfolger der Holländer des siebzehnten und die Bewahrer der deutschen Traditionen des sechzehnten Jahrhunderts. Die Bewahrer des germanisch-realistischen Elementes, das im Verlauf dieser Jahrhunderte in Gegensatz zu den romanischen Stilgedanken getreten war. Wie in der Literatur, so erscheinen die Engländer auch in der bildenden Kunst zur Rokoko-Epoche als die großen Vertreter dieses germanischen Prinzips, das sie dann, im Zeitalter der Revolution, an das Festland zurückgaben.

Immerhin ist doch auch England von einer Invasion des „großen Stils“ nicht völlig frei geblieben. Die insulare Abgeschlossenheit war denn doch nicht stark genug, um der Bewegung, die ganz Europa ergriffen hatte, alle Zugänge zu versperren. Sehr weit kam sie trotzdem nicht. Der praktische, durchaus auf Leben, Welt und Natur gerichtete Sinn des Kaufmanns- und Seefahrervolkes sträubte sich aus gesundem Instinkt heraus dagegen, daß eine Kunstübung, deren Wurzeln in dem sinnlichen Reiz der Farbe und ihres Spieles ruhen, allzu tief in gedankliche Spekulationen gelockt werde. Im scharfen Gegensatz zu Deutschland, das sich aus der Pflege des „reinen“ Idealismus einen wahren Kult machte und sich bei der Übernahme der klassizistischen Lehren von Frankreich, französischer als die Franzosen, völlig in ein blutloses Schema verlor, blieb der modische Einschlag in England immer nur eine Äußerlichkeit, die den innersten Kern der britischen Kunst unberührt ließ und jederzeit wieder abgestreift werden konnte.

Wir werden sehen, daß gerade Reynolds das typische Beispiel für diese äußerliche und unverbindliche Adaption des antikisierenden Ideals ist. Eben hierdurch erklärt sich seine eigentümliche Doppelstellung in der Kunstgeschichte: als ein Hauptvertreter des Akademismus, in seiner interessanten wie in seiner verderblichen Spielart, und zugleich als einer der Väter der modernen Kunst. Dieser merkwürdige Mensch war ein überzeugter Reaktionär, und doch ein Fortschrittler von historischem Belang, gleichsam wider Willen. Er bremst und kutschiert Galopp zur selben Frist. Ja, es ist, als habe er je ein Pferd nach vorn und nach hinten an seinen Wagen gespannt, und schlage nun mit voller Kraft auf beide los, um sie zum Losstürmen nach entgegengesetzten Richtungen anzutreiben — seltsamerweise, ohne daß das Gefährt aus den Fugen geht. Er fordert unaufhörlich zum Protest und zur Bewunderung gleichzeitig heraus. Doch dieser Zwiespalt ist nur für uns Menschen von heute vorhanden, die wir aus der Entfernung von 150 Jahren die Dinge anders sehen, als sie den Zeitgenossen erschienen, die Reynolds durch die Kraft seiner Individualität zwang, die Widersprüche in ihm als etwas ganz Natürliches und Selbstverständliches hinzunehmen. Für uns klafft ein unüberbrückbarer Gegensatz zwischen den Theorien, die er als ein eifriger Kunstdenker sich



Abb. 9. Das Kind Johnson. Marqueß of Lansdowne.
(Zu Seite 120.)

aufbaute und als ein leidenschaftlicher Propagator verkündete, und seiner Praxis. Zwischen dem, was er predigte und dem, was er schuf.

Auch Hogarth war ein Theoretiker. Aber bei ihm deckt sich Regel und Praxis. In seiner viel gelesenen „Analysis of Beauty“ und in seinen übrigen Schriften wird, ganz im Sinne des gesunden Realismus des achtzehnten Jahrhunderts, dessen europäischen Siegeslauf die klassizistische Reaktion auf Jahrzehnte unterbrach, immer wieder das Credo aufgestellt, daß der Künstler keinem anderen Lehrmeister zu folgen habe als der Stimme in der eigenen Brust. Jedwede Nachahmung der Meister der Vergangenheit wird verworfen, die eigene Beobachtung des Wirklichen, des Seienden, der Welt und des Lebens ringsum als die Grundlage einer nationalen englischen Kunst gepriesen und gefordert.



Abb. 10. Dr. Samuel Johnson. 1770. London, im Besitz von Mrs. Kay und Miß Drummond Wiederholung des Porträts beim Herzog von Sutherland. (Zu Seite 84.)

Was Hogarth daneben an kleinen dogmatischen Rückständigkeiten in seine Theorien hineinspintisierte (wie die seltsame und verblüffende Forderung seiner ganz konventionellen „Schönheitslinie“, die sich fast zu einer fixen Idee auswuchs), kommt neben der Aufstellung jener Hauptprinzipien nur wenig in Betracht. Gainsborough auf der anderen Seite hat die Feder überhaupt nicht zur Hand genommen, aber er hat durch sein ganzes Lebenswerk den Beweis dafür erbracht und es mündlich oft genug ausgesprochen, daß auch er die Natur für die einzige Schule des Künstlers hielt. Das ist es, was die historische Stellung dieser Meister aus der frühen Jugend der modernen Malerei in den Augen der Gegenwart so außerordentlich gehoben hat. Daneben aber steht, starr und streng, das Dogma Reynolds': „Es gibt nur eine Eingangspforte zur Schule der Natur, und den Schlüssel dazu haben die alten Meister.“

Die alten Meister — ihnen hat sich Sir Joshua mit seinem Herzblut verschrieben, überzeugt, daß es ein heiliges und notwendiges Opfer sei, was er also verrichte. Auf dem Selbstbildnis der Royal Academy, in dem er sich im roten Talar, mit dem Barett auf dem Kopf, dargestellt hat (Abb. 1), steht auf dem Tisch zur Seite eine Büste Michelangelos. Und Michelangelo war der Name, ja das Wort, mit dem er symbolisch den letzten seiner berühmten Diskurse schloß, mit dem er Abschied nahm vom Leben und von der Kunst.



Abb. 11. Dr. Samuel Johnson. 1772. London, Nationalgalerie.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.
(Zu Seite 16, 60 u. 68.)

Doch wenn auf diese Weise der Florentiner als das größte Vorbild gefeiert wird, so geschieht das nur, weil er alle Herrlichkeit der italienischen Kunst zusammenzufassen und ihrer höchsten Steigerung zuzuführen scheint. Wir werden sehen, wie neben dem Buonarotti es nicht minder die stolze Reihe der anderen Renaissancemeister ist, denen Reynolds' Bewunderung gilt. Tizian und Tintoretto, Correggio und Guido Reni, Lionardo und Paolo Veronese, Carlo Dolci und Sebastiano del Piombo und zahlreiche kleinere Gestalten haben ihm ihre Geheimnisse ins Ohr geflüstert. In der Harmonie seiner Komposition, in dem symmetrischen Ausgleich seiner Linienführung, in der klugen



Abb. 12. Laurence Sterne. 1760. Marqueß of Lansdowne.
(Zu Seite 16 u. 68.)

Ökonomie der Licht- und Schattenverteilung, in der Mischung, in der Bindung und im Auftrag der Farben spiegelt sich der bestimmende Einfluß der italienischen Lehrzeit, die Reynolds genossen. Das warme, goldige Licht, das tiefe Rot und Blau und Braun der Venezianer kehrt wieder, die glühenden Farbenklänge des Tizian erklingen aufs neue, von einem Mann, der tief in die Geheimnisse ihrer technischen Entstehung eingedrungen, mit Zaubermacht zu einem zweiten Leben erweckte. Charles Leslie, der englische Genremaler, der in den dreißiger und vierziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts seine großen Erfolge hatte, der Schöpfer des köstlichen Tristram Shandy-Bildes vom Onkel



Abb. 13. Kapitän Orme. Vor 1761. London, Nationalgalerie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 116.)

Tobias und der Witwe Wadman, meinte später, Reynolds habe an seine venezianischen Farbengeheimnisse geglaubt wie ein Alchimist an den Stein der Weisen, und erzählt, der Meister habe Porträts von Tizian besessen, die er abgekratzt habe, um zu erforschen, wie der Alte den Malgrund behandelt habe. Damit sind wir indessen in der Reihe der Vorbilder und Meister Sir Joshuas noch lange nicht am Ende angelangt. Was Rembrandt und Rubens dabei noch zu sagen haben, ist wahrlich nicht gering. Von kleineren Meistern ganz zu schweigen.

Doch wenn der würdige Präsident der Royal Academy die Feder wieder mit dem Pinsel vertauschte, war er nichts weniger als lediglich ein Anbeter der Vergangenheit. Was er bei den alten Meistern gelernt hatte, vermischt sich dann sofort durch die Kraft seiner Persönlichkeit mühelos mit dem Geist und der Anschauung der neuen Zeit, die in ihm lebendig war. In der Charakteristik des Porträts war er ein rechter Sohn des ausklingenden achtzehnten Jahrhunderts, das in der bildenden Kunst die Andacht vor dem Lebendigen als höchstes Gesetz predigte und die Probleme der modernen Malerei mit stürmischer Kraft so fest anpackte, daß es sie völlig bezwungen hätte, wenn ihm nicht die kalte Würde des aufsteigenden Klassizismus den Weg vertreten hätte. Jeder Individualität gerecht zu werden ist auch Reynolds' Ziel, und kein Zug der äußerlichen Erscheinung wird verschwiegen, wenn er dazu dienen kann, den Gemalten lebendiger erscheinen zu lassen. Auch persönliche Gebrechen werden nicht beschönigt. Die Kurzsichtigen müssen deutlich verraten, daß ihr Auge nicht so scharf ist wie das ihrer Nebenmenschen. Der wackere Barretti bekommt eigens ein Buch in die Hand, um darin zu lesen und es zu diesem Zweck recht dicht ans Antlitz zu führen — aber welch eine Wahrheit steckt nun auch in diesem Bilde! Und Reynolds selbst malt sich als alternder Mann, mit dem Hörrohr bewaffnet, das er fast stolz, wie einen Marschallstab, trägt. Gewiß, auch Michelangelo hat in die Sixtinische Kapelle frohgemut eine kurzsichtige Sibylle gesetzt, auch Raffael hat seinen schielenden Kardinal Inghirami gemalt. Reynolds aber ist in seiner rücksichtslosen Charakteristik, namentlich in den Porträts seiner Freunde, viel weiter gegangen, als es das Cinquecento je gewagt hätte. Wie wundervoll hat er im Bildnis Laurence Sternes die Durchtriebenheit und die kritische Schärfe des Modells gekennzeichnet (Abb. 12), wie kommt in den Bildern Charles James Fox' hinreißende, stürmische Beredsamkeit zum Ausdruck, wie packend und unmittelbar ist Dr. Johnsons mächtiger Dickschädel mit den zusammengekniffenen kleinen Augen und dem wie zum Sprechen geöffneten Mund aus dem Leben auf die Leinwand entboten (Abb. 11)! Und wie prachtvoll steht das von Erregung, Sonnenbrand und Whisky gerötete Gesicht des Verteidigers von Gibraltar, des alten Haudegen Lord Heathfield, gegen den herrlich gemalten Himmel, auf dem der Maler sich aus dem aufsteigenden Pulverdampf der Geschütze ein köstliches Grau als Hintergrund geschaffen hat (Abb. 16).

Nicht minder modern als dieser eindringliche Realismus von Reynolds' Porträtauffassung ist sein malerischer Vortrag, der mit mächtigen, breiten Strichen arbeitet, oft sogar nur flott andeutend, fast impressionistisch, weit fort von den vertriebenen Farben der älteren Malerei. Es ist ein Mensch der Neuzeit, der hier schafft und — es ist ein Engländer! Jedes Werk seiner Hand ist ein strahlender Beweis für die Kraft, mit der dies Volk alle fremden Anregungen seinem eigenen Wesen untertan macht, daß es nie seine nationale Art verliert, daß es in jeder Äußerung Zeugnis ablegt für die Luft und den Boden, denen sie entstammt. Und ein Engländer vor allem ist Reynolds in seinen Frauen- und Kinderbildern. So oft der Kontinentale nach England kommt, erlebt er das gleiche Entzücken, wenn er dort wieder den Reichtum an weiblicher Schönheit sieht. Diese hochgewachsenen, schlanken Mädchen und Frauen mit ihrer wundervollen Mischung von Grazie und Festigkeit, von Noblesse und Elastizität, diese leuchtenden Gesichter mit ihren frischen Farben, ihren glänzenden Augen und dem bezaubernden Schmuck ihres vollen, köstlich gepflegten Haares, und daneben die Kinder, diese Bilder der Gesundheit und Fröhlichkeit — sie beide, Frauen und Kinder, als lebendige Beweise für die sehnige Kraft, die unbefangene, von des Gedankens Blässe nicht angekränkelte Lebensheiterkeit eines durch und durch gesunden Volkes. Die Kinder dürfen nicht fehlen in England; sie sind der schönste Schmuck des



Abb. 11. William, Duke of Devonshire. 1767. Earl Spencer.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 116.)

Hauses, in dem der Brite sein Glück sieht, um sie dreht sich die Hälfte des öffentlichen und privaten Lebens. Sie fehlen auch niemals auf den Bildern der führenden Meister. Sie haben im neunzehnten Jahrhundert auf den Genrebildern von David Wilkie und seinen Nachfolgern ihre Herrschaft sogar in solchem Umfange etabliert, daß es schließlich unerträglich ward; sie haben den unzähligen Süßlichkeiten der akademischen Ausstellung nur zu oft dazu gedient, das Publikum über malerische Unfähigkeit hinwegzutäuschen. Aber sie haben auch die größten Meister des Volkes lebhaft beschäftigt, und mit Reynolds

streitet Gainsborough um den Vorrang, der herrlichste Maler der Kleinen und Heranwachsenden, der Generation der Zukunft zu sein. Alle Zauber seiner Farbenkunst entfaltet Reynolds, wenn er die vornehmen Damen des reichen London und ihre Nachkommenschaft verewigt. Die Ladies und Herzoginnen, die mit ihren Kindern spielen und tollen, erscheinen in seligem Mutterglück, und auch die andern Genossen des Hausstandes, die kleinen Luxushunde dürfen nicht fehlen — denn auch die Tierliebhaberei und vor allem die Zärtlichkeit für die Hunde bedeuten ein Stück England. Die Schönen der Aristokratie tragen, umarmen und liebkosen ihre Babies, sie heben sie hoch, drücken sie an sich und betrachten sie mit lächelndem Blick. Nun ist die Gruppe lebhaft bewegt, in kühn geschwungenen, breiten Pinselstrichen souverän hingezeichnet und doch dabei fein und glücklich abgewogen. Nun wieder ist alles ruhig und still gehalten, als friedvolles Idyll. Oder die Kinder erscheinen allein, und alle Zartheit und aller Schmelz der delikatesten Töne müssen helfen, ihre unschuldige Schönheit wiederzugeben. Reynolds kann von diesen Motiven des englischen Lebens auch dann nicht los, wenn er sich selbst



Abb. 15. Georgina Counteß Spencer nebst Tochter. 1769. Herzog von Devonshire.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 109 u. 116.)



Abb. 16. Lord Heathfield. 1787. London, Nationalgalerie. (Zu Seite 116 u. 117.)

zu allegorischen, historischen, religiösen Kompositionen zwingen will. Der betende kleine Samuel ist nichts als ein entzückendes Kind im Hemdchen, das sein Nachtgebet spricht, und dessen Stumpfnäschen wahrhaftig nicht auf einen künftigen Propheten deutet. Diese mythologischen Damen, die Nymphen, Priesterinnen und Göttinnen, sind nichts als bildschöne Frauen der Londoner Gesellschaft. Die drei Grazien, die eine Büste Hymens schmücken, sind eben drei wundervolle Engländerinnen, die mit erlesenstem Geschmack in einer Parklandschaft gruppiert sind. Die berühmte „Schlange im Grase" mit der tizianischen Schönen, die so verheißungsvoll sinnlich-verschämt den Beschauer lockt, ist doch nur eine umgedichtete Gruppe von Mutter und Kind, wenngleich mit einer pikanten

Wendung. Nur wenig trennt diese Werke Reynolds' von den liebenswürdigen Ladies, die ihre Kinder kosen oder mit Tauben und Schoßhündchen spielen. Niemand hat die Anmut dieser Frauen glanzvoller, man darf sagen: ritterlicher gemalt als Reynolds. Alle Wärme und Anmut seiner tiefen Farben, allen Schimmer seiner hellen, leuchtenden Valeurs, allen Zauber seines gedämpften und doch vergoldenden Lichtes hat er über sie gebreitet. Es wird noch davon zu sprechen sein, mit welchen Mitteln er hier seine Effekte steigert und seine höchsten Wirkungen erreicht.

Reynolds hat mit diesen Schöpfungen das englische Porträt aus der Konvention und der gefälligen Routine erlöst, in die es seit van Dyck versunken war. Das reichste

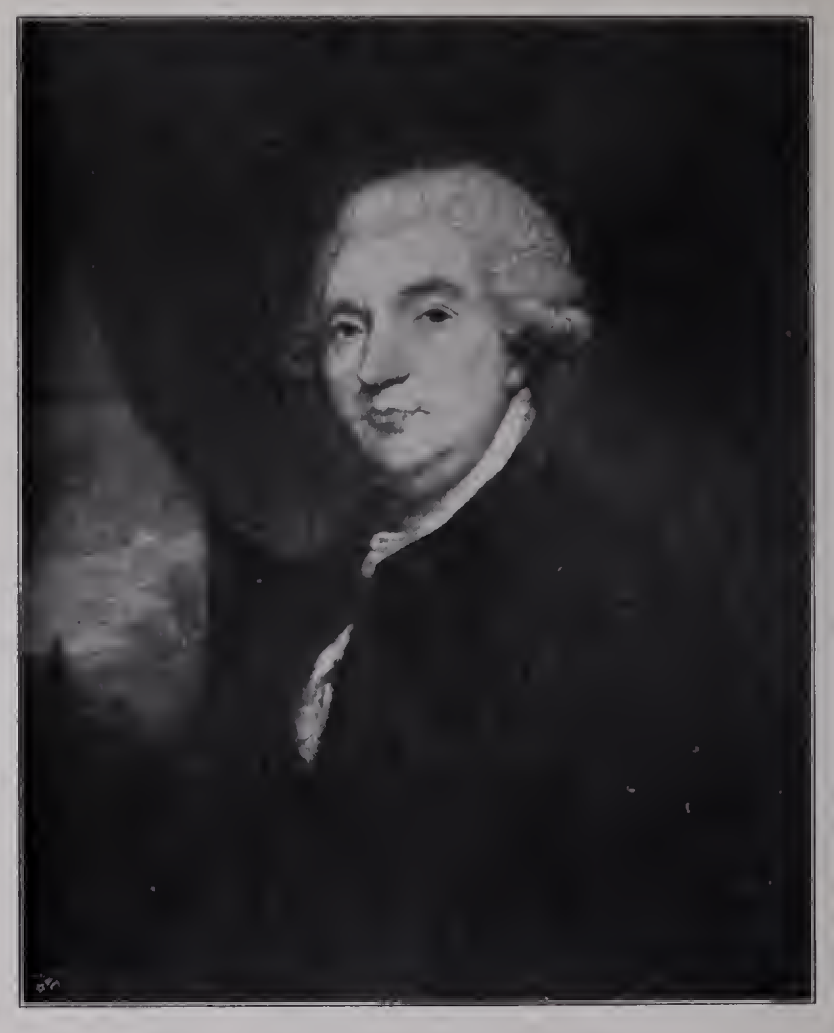


Abb. 17. James Boswell. London, Nationalgalerie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 116.)

und stolzeste Volk Europas hat von je ein Bedürfnis nach Bildnissen gezeigt wie keine andere Nation. Die Geschichte des englischen Porträts beträgt zwei Drittel von der Geschichte der gesamten englischen Kunst. Aber man braucht nur einen Gang durch die National Portrait Gallery zu machen, um zu erkennen, daß Reynolds kaum einen Vorgänger hatte und zunächst auch kaum einen Mitstrebenden, auf den er sich stützen konnte. Ganz auf eigene Faust hat er seine Reformen durchgesetzt, hat er die unmittelbare Wahrheit des Lebens und die jedesmal anders geartete, immer vom Thema propositum ausgehende Art der Farbenzusammenstellung in die Bildniskunst eingeführt. Auch mit dem van Dyckschen Hintergrunde hat er, wenn auch nicht immer, aufgeräumt, mit der Schloßterrassenkulisse, mit der pompösen Draperie und der Säulenbalustrade. Seine Köpfe heben sich von einem

Fond ab, der wesentlich mit zur malerischen Wirkung beiträgt, oft, wie bei Velazquez, von einer neutralen grauen Fläche, die lediglich als Farbenkontrast oder als Dominante in dem bestimmenden Akkord aufzufassen ist. Oder vom Himmel, der grau und bewölkt oder in zarter Bläue erscheint, klug abgestimmt, je nach den koloristischen Erfordernissen. Oder gelegentlich von dem raffiniert verwerteten Interieur eines Zimmers. Oder, weit öfter, in einem dekorativ behandelten Landschaftsausschnitt. In diesem landschaftlichen Beiwerk ist Reynolds allerdings nicht eigentlich ein Führer und Bahnbrecher gewesen; es hält sich meist im Landläufigen, und es ist auch in der Farbe fast immer herabgestimmt, um die ganze Aufmerksamkeit auf die dargestellte Persönlichkeit zu konzentrieren. Es ist ein



Abb. 18. George IV. als Prinz von Wales. London, Nationalgalerie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 91 u. 116.

immer wiederkehrender Akkord von gedämpftem Blaugrün und Blaubraun ohne besondere Eigenart. Hier war ihm Gainsborough weit voraus, der zwar auch noch ein wohlgerüttelt Maß konventioneller Züge in der Landschaft hatte, aber doch energischer von dem Poussin-Stil fortzukommen strebte und eine Ahnung hatte von dem frischen Reiz der englischen Park- und Wiesengelände.

Es wurde oben schon darauf hingedeutet, wie Reynolds sich zwang, über den Kreis, den ihm sein Genie gezogen hatte, hinauszustreben. Hinaufzustreben, wie er wohl meinte. Wie es sich mit zäher Energie einen Weg zu bahnen suchte vom Porträt zum „historischen" Gemälde im Sinne der Zeit, vom Individuellen zum „Allgemeinen". Es ist oft behauptet worden, daß er selbst auf diese Werke, die sich dem eigensten Wesen seines Könnens entfremdeten, mehr Wert gelegt habe als auf diejenigen Schöpfungen, die der



Abb. 19. William Augustus, Duke of Cumberland. 1758. Duke of Devonshire.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 116.)

Nachwelt als die herrlichsten und wertvollsten erschienen. Das ist gewiß möglich und entspricht nur der natürlichen menschlichen Neigung, mit zärtlicherer Liebe den unerreichbaren als den erreichbaren Zielen zuzustreben. Die nachprüfende Kritik aber hat in jenen Werken gerade die Elemente aufgespürt, die sie innerlich mit den anderen, von ihrem Schöpfer weniger respektvoll behandelten, verbinden, und ist zu dem Ergebnis gekommen, daß sie eben diesen Elementen ihre Bedeutung verdanken, nicht nur vornehmlich, sondern ganz und gar. Diese Werke sind, mehr noch als die übrigen, Beweise für die seltsamen Kontraste, die das Wesen Reynolds' ausmachen.



Abb 20. William Duke of Devonshire. 1767. Earl Spencer.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 116.)

Das eigentümlichste Problem aber ist es, wie diese Kontraste sich in ihm zu einer Einheit zusammenschließen. Scheint sich uns heute der Künstler und der Kunsttheoretiker Reynolds nicht nur in zwei, sondern in mehrere Persönlichkeiten zu zerteilen, zu einem Rätselwesen nicht nur mit einem Januskopf, sondern mit drei und mehr Gesichtern — er ist doch ein Mensch und ein Mann aus einem Guß gewesen, ein Künstler, der unbegreiflicherweise trotz seiner inneren Spaltungen weniger Zerrissenheit gespürt als je einer seiner Genossen! Es gibt nichts Lehrreicheres als sich mit dieser unvergleichlichen Gestalt zu beschäftigen, die am Ende und am Anfang einer Epoche steht und sich aus allen Dissonanzen einen Lebensakkord von höchster Klarheit und Harmonie gebildet hat.

* * *



Abb. 21. Mannerkopf im Profil. Studie. Um 1772.
London, Nationalgalerie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 116.)

Am 16. Juli 1723 ward Joshua Reynolds zu Plympton-Earl in Devonshire geboren. Der Vater, Samuel Reynolds, von Hause aus ein Geistlicher wie seine Vorfahren, war zugleich der Leiter der lateinischen Schule im Plympton, ein gelehrter Mann, der sich mit allen Wissenschaften beschäftigte und auch noch astrologischen Grübeleien nachhing. Auch die Mutter, Theophila Potter, war die Tochter und Enkelin eines Pfarrers: wie Addison, wie Goldsmith, Johnson, Young und viele andere große Männer Englands stammt also auch Sir Joshua aus der bürgerlich-gebildeten Atmosphäre des anglikanischen Pfarrhauses. Die Zahl seiner Geschwister ist nicht mit völliger Sicherheit festzustellen, doch steht fest, daß der Himmel Samuel und Theophila Reynolds mit mindestens zehn, wenn nicht mit elf oder gar zwölf Kindern gesegnet hatte, unter denen der, der den Namen der Familie unsterblich machen sollte, das siebente gewesen zu sein scheint. Ein Teil dieser stattlichen Kinderschar ist allerdings früh gestorben: es blieben nur noch sechs übrig, darunter drei Söhne, deren jüngster Joshua war, während einer in den Dienst der Marine trat und ein zweiter Kaufmann in Exeter wurde. Reynolds hat es nie an Zärtlichkeit gegen seine Familie fehlen lassen, aber die Fäden, die ihn in späterer Zeit mit den Seinigen verbanden, scheinen doch recht dünn gewesen zu sein. Denn nur wenig wissen wir über sie aus seinem eignen Munde. Es paßt durchaus zu

seinem Bilde, daß er für Familiensentimentalität nichts übrig hatte und, einmal über den Kreis seiner Herkunft emporgewachsen, keine fromme Anhänglichkeit heuchelte, die er nicht mehr besaß.

Die Erziehung, die der Knabe im elterlichen Hause genoß, muß eine sehr verständige gewesen sein. Daß der Unterricht, den ihm der Vater erteilte, nicht schlecht war, erkennen wir aus der Leichtigkeit, mit der der spätere Künstler sich fortbildete, aus der Sicherheit, mit der er von vornherein in der großen Welt sich bewegte und bald darauf den führenden Geistern seines Vaterlandes gegenübertrat. Nur ein früh erworbenes festes Kapital an Kenntnissen und allgemeiner Bildung konnte ihn befähigen, den Kreis seines Wissens später so zu erweitern, daß er von den Gelehrten und Schriftstellern, die er seine Freunde nannte, nicht nur als ein bedeutender Maler, sondern als ein gleichberechtigter Debatter in ihren Gesprächen über Gott, Welt und Kunst angesehen wurde.

Joshua muß eine glückliche Jugend verlebt haben. Ging es gleich in Samuel Reynolds' Hause bescheiden zu, so war doch niemals Schmalhans Küchenmeister. Und wenn uns die Biographen und Anekdotensammler erzählen, daß den Kindern — neben Joshua versuchten sich auch seine Schwestern im Zeichnen — die weißen Wände in den Korridoren des Elternhauses für ihre „künstlerischen" Experimente freigegeben wurden, so erkennen wir allein hieraus, daß im Pfarrhause zu Plympton ein fröhlicher, gewiß nicht engherziger Geist geherrscht hat.

Die besondere Begabung des kleinen Pastorensohnes scheint sich früh gezeigt zu haben. Schon der Zehnjährige beschäftigt sich, nach der damals vielgelesenen „Jesuits



Abb. 22. Charles Earl of Lucan. 1780. Earl Spencer.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 116.)

Practice of Perspective", der englischen Übersetzung von Jean Dubreuils französischem Buche aus dem siebzehnten Jahrhundert, die ihm ein Zufall in die Hände spielte, mit perspektivischen Studien. Er beginnt Holzschnitte und Kupferstiche aus der Bibliothek des Vaters zu kopieren und seine Freunde, seine Schwestern mit ungeübter Hand abzukonterfeien. Bald ist er dann mit Richardsons schon genannter „Theorie der Malerei" bekannt geworden, deren Eindruck auf den Knaben ein gewaltiger, vielleicht ein entscheidender ward. Bis ans Ende seines Lebens hat Reynolds diesem Buche treue Liebe bewahrt; wir werden noch sehen, wie stark die enthusiastisch vorgetragenen Lehren und Theorien des älteren Künstlers in ihm nachgewirkt haben.



Abb. 23. Lord Richard Cavendish. 1780. Duke of Devonshire.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 116.)

Aus Reynolds' Schulzeit ist die perspektivische Zeichnung einer Fensterwand erhalten, die sich in einem Heft für lateinische Arbeiten findet; der Vater schrieb darunter: „Dies hat Joshua in der Schule aus reiner Faulheit gezeichnet." Aber diese Ansicht, daß reine Faulheit den jungen Lateiner zu künstlerischer Beschäftigung verleite, scheint nicht lange bei ihm vorgehalten zu haben. Der freidenkende Mann erkannte zur rechten Zeit, daß die Begabung seines Sohnes eine ganz bestimmte Richtung eingeschlagen hatte, und als der Siebzehnjährige seinen Lebensplan aufstellen und zwischen der Kunst und der Medizin wählen soll, erklärt sich Samuel damit einverstanden, daß diese Wahl zugunsten der Kunst erfolgt. Die Absichten Joshua Reynolds' sind von vornherein auf

ein großes Ziel eingestellt. Das Amt eines schlichten Porträtmalers, der imstande wäre, die bürgerliche Nachfrage zu befriedigen, reizt ihn nicht. Er will sofort die große Kunst an der Quelle studieren und sich nach London wenden, um sich bei einem tüchtigen Meister in die Lehre zu geben. An Hogarth, der damals auf der Höhe seines Ruhmes und seiner Kraft stand, denkt er dabei nicht. Wohl aber an Thomas Hudson (1701 bis 1779), den populären Schüler und Schwiegersohn Richardsons, der gleichfalls aus Devonshire stammte, und zu dem er sich als Landsmann hingezogen fühlen mochte; zugleich mag Hudsons Spezialität: das Bildnisfach, den angehenden Künstler besonders gereizt haben, da er wohl fühlte, daß hier auch seine Stärke liege. Bewegten sich doch auch seine ersten Versuche in der Ölmalerei auf diesem Gebiet: der Rev. Thomas Smart,

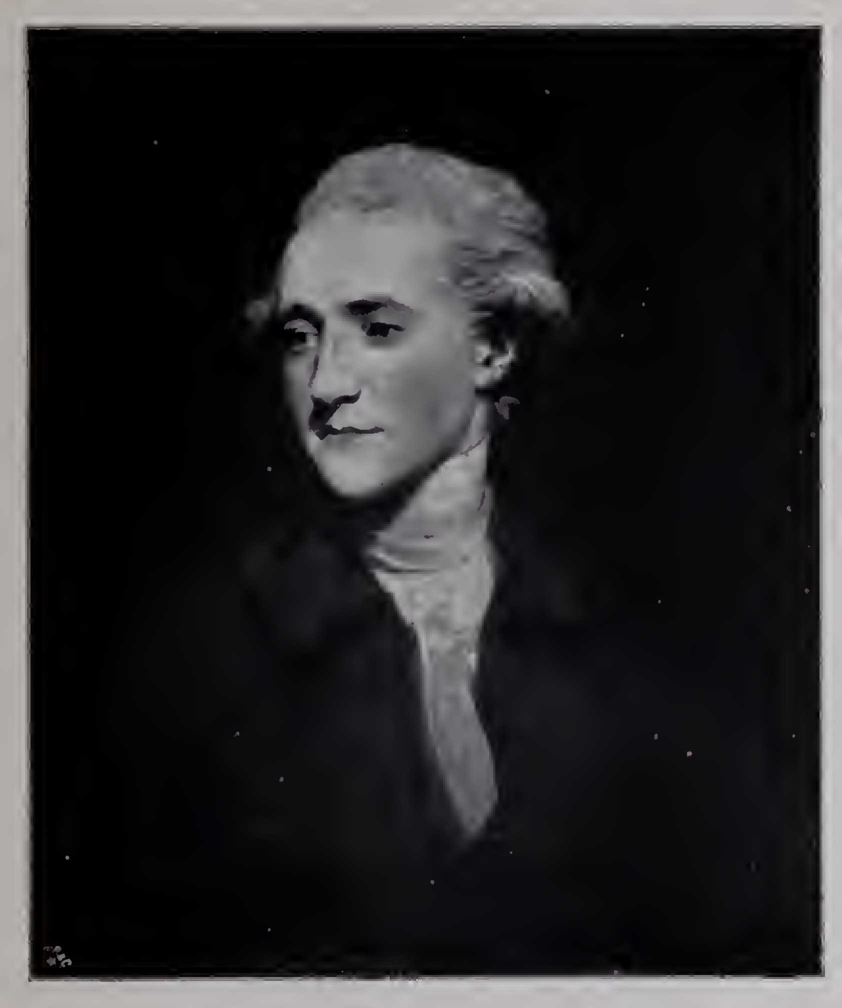


Abb. 21. Richard Burke. 1782. Earl Spencer.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 116.)

Erzieher in der Familie Edgcumbe, die uns noch öfter begegnen wird, ist in Reynolds' dreizehntem Lebensjahre sein erstes Modell. So scheint Hudson, damals in London sehr en vogue, der geeignete Lehrer zu sein. Ein Freund des Hauses, der Jurist Cutcliffe in Bideford, vermittelte die Bekanntschaft und leitete die Verbindung von Reynolds und Hudson in die Wege; für 120 Pfund Sterling will der Londoner Meister den jungen Schüler auf vier Jahre als Lehrling in sein Haus aufnehmen. Der Neunzehnjährige übersiedelt 1741 nach London.

Man hat in früherer Zeit Hudsons künstlerische Tätigkeit sehr gering eingeschätzt. In der Tat weist die Liste seiner zahlreichen Porträts manches harte und kalte Bild auf. Hudson gehörte noch zu den geschäftsmäßig arbeitenden Bildnismalern, die ihrer

Aufträge nur dadurch Herr werden konnten, daß sie von manchen Personen lediglich den Kopf auf die Leinwand brachten und das übrige, die Malerei der Gestalt, des Kostüms, des Hintergrundes, ja der Hände, von geringeren Gehilfen anfertigen ließen. Dabei konnte natürlich von einer wahrhaft einheitlichen künstlerischen Lösung der Aufgabe nicht die Rede sein. Aber Reynolds' erster Lehrer hat sich mit den Handwerksarbeiten dieser Art doch nicht begnügt. Die Forschungen der letzten Zeit haben neben seinem bekannten Bildnis Händels in der National Portrait Gallery und dem Samuel Scott in der Nationalgalerie eine ganze Reihe Porträts seiner Hand nachgewiesen, in denen er, als ein solider Techniker und ernster Naturbeobachter, auch höheren Ansprüchen gerecht



Abb. 25. Abraham Hume. Um 1783. London, Nationalgalerie.
Wiederholung des Bildes beim Earl Brownlow.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 116.

wird. Anderseits hat man klargestellt, daß manche minderwertige Porträts von trockener Auffassung und metallischer Farbe, die unter Hudsons Namen gingen, tatsächlich nicht auf sein Konto zu setzen sind. Als sein bedeutendstes Werk gilt eine größere Familiengruppe für den Herzog Charles von Marlboraugh (in Blenheim). Wie in Deutschland hat auch in England die Kenntnis und Erkenntnis der kleineren Meister aus dem achtzehnten wie aus der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts in den jüngsten Jahrzehnten bedeutende Fortschritte gemacht, und manche Persönlichkeit, die bisher sehr ungerecht unterschätzt wurde, ist heute auf einen ehrenvolleren Platz eingerückt.

In den vierziger Jahren des achtzehnten Jahrhunderts hatte Hudson den größten Zulauf, namentlich als 1745 Richardson das Zeitliche segnete. Sein Ansehen hatte sich

sogar gegenüber der gefährlichen Konkurrenz des Franzosen Jean Baptist van Loo gehalten, der sich um 1740 in London aufhielt und mit seiner eleganten, frischen Porträtkunst auf das englische Publikum großen Eindruck machte. Fiorillo erzählt, daß die




Abb. 26. Charles James Fox. 1781. Earl of Ilchester. (Zu Seite 68 u. 116.)

Klientel Hudsons durchaus zufrieden mit ihm war, wenn er seine Leute mit ruhiger, behaglicher, bedeutungsleerer Miene malte, und daß, als er einst ein Porträt mit einem gebieterisch ausgestreckten Arm zustande gebracht hatte, seine Freunde und Schüler durch ganz London umherposaunten, daß der Meister eine neue Stellung erfunden habe.

Als Hudsons Ruf in der Hauptstadt sich dann zu verlieren begann, erhielt er sich doch noch geraume Zeit in den Provinzen, wo sich die Landjunker freuten, wenn er ihr ehrliches Gesicht, ihre Perücken, blausamtnen Röcke und weißseidenen Westen recht treu kopierte. Später, als Reynolds ihn weit überholt hatte, zog er sich auf ein Landgütchen bei Twickenham, in reizender Lage an der Themse, zurück und schmückte seine Wohnung mit einer erlesenen kleinen Galerie der besten Künstler, die er zum Teil schon der Erbschaft seines Schwiegervaters Richardson verdankte.

Was Hudson seinem Lehrling aus Plympton gab, war genug, um diesem die handwerkliche Grundlage seines Berufes zu vermitteln. Mehr konnte ihm der Londoner Modemaler nicht bieten, und als nach kaum zwei Jahren aus noch nicht aufgeklärten Gründen eine Entfremdung zwischen dem Lehrer und seinem Schüler entstand — von einem Zwist oder einem „Bruch", den man früher vielfach annahm, darf man kaum reden, da die Beziehungen auch nachher freundliche blieben —, hat der junge Joshua bei seinem Präzeptor alles gelernt, was er bei ihm lernen konnte. So sehen wir denn den zwanzigjährigen jungen Künstler im Spätsommer 1743 wieder in der Heimat. Mit Feuereifer geht er daran, die Fertigkeiten, die er sich angeeignet, zu verwerten. Schon zeigt sich Reynolds' stupender Fleiß: bereits im Januar 1744 schreibt er an Freund Cutliffe, er habe zwanzig Porträts fertig gestellt, und zehn Bestellungen habe er noch zu erledigen! Rasch hat der junge Anfänger sich einen Kundenkreis gesichert. Aber schon im Jahre darauf ist



Abb. 27. Richard Earl of Lucan. 1786. Earl Spencer.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 116.)



Abb. 28. George John Viscount Althorp. 1786. Earl Spencer.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 116.)

er abermals in London, um nun auf eigne Faust sich weiter zu bilden. Er wächst nun über die Schule Hudsons hinaus und sucht, freier und selbständiger geworden, nach neuen und eigenen Formen des malerischen Ausdrucks.

Da trifft ihn im Dezember 1746 in London die Kunde vom Tode seines Vaters. Joshua kehrt heim, und als er den Alten in die Erde gebettet, richtet er sich mit seinen beiden unverheirateten Schwestern in Plymouth Dock (heute Devonport) häuslich ein. Denn auch die Mutter, deren Todesjahr sich nicht mehr genau feststellen läßt, war schon dahingegangen. Drei Jahre ist er dort geblieben, mit den Aufträgen beschäftigt, die sich ihm in der Heimat boten, ohne sich dabei in seiner Kunst sonderlich gefördert zu sehen. Sein



Abb. 29. Earl of Beßborough. Earl Spencer.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 116.

späterer Schüler James Northcote nennt die Porträts aus dieser Periode nachlässig in der Zeichnung und trivial in der Auffassung. Um der schwierigen Aufgabe, Hände zu malen, zu entgehen, habe er gern bei seinen männlichen Bildnissen die eine Hand in der Weste verborgen, über den andern, herunter hängenden Arm aber den Hut gesteckt. Northcote erzählt sogar die gewiß erfundene Anekdote, wie ein Herr, der mit dem Hute auf dem Kopfe gemalt zu werden wünschte, beim Empfang des Bildes staunend gesehen habe, daß ihm zwar der Hut nach Wunsch auf dem Kopfe saß, ein anderer aber unter seinem Arm zum Vorschein kam (Beavington-Atkinson). Immerhin beginnt in diesen Jahren, die Reynolds selbst später gern als verlorene Zeit bezeichnete, der Einfluß eines Künstlers auf ihn zu wirken, der lange nachhielt. Es war William Gandy of Exeter,

der Sohn James Gandys, der noch zu den englischen Schülern van Dycks gehört hatte. Die Werke Gandys, der schon nach 1715 gestorben war, wiesen indessen weniger auf van Dyck als auf Rembrandt zurück, dessen breiten und weichen Vortrag und dessen Licht- und Schattenverteilung der Engländer nachzuahmen strebte. Kein Zweifel, daß das Rembrandt-Element in Reynolds' Kunst, das sich später mit andern Einflüssen verschmolz, aus jener Zeit stammt. Das frühe, wohl jenen Jahren entstammende Selbstbildnis in der National Portrait Gallery, auf dem der junge Künstler seine Augen mit der Hand beschattet, sowie das zweite Selbstporträt mit dem Rembrandthut und dem quer durchs Gesicht gehenden Schatten der breiten Krempe, das dem Earl of Crewe gehört (Abb. 2), sind



Abb. 30. The banished Lord. London, Nationalgalerie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 116.)

sprechende Beweise dafür. Von Rembrandt selbst, an den man sich vor diesen Werken unmittelbar erinnert fühlt, konnte Reynolds damals noch nicht viel gesehen haben; Gandy war der Vermittler.

Ein Zufall ist es dann, der dem Leben des jungen Künstlers die entscheidende Wendung gibt. Auf dem Landsitz des Lord Edgcumbe, mit dem er, wie mit den andern alten Familien des heimatlichen Bezirks, in eine freundschaftliche Verbindung getreten ist, lernt er im Frühjahr 1749 Augustus Keppel, den späteren Admiral, kennen, der, damals selbst noch ein blutjunger Seeoffizier, zum Kommandeur des Mittelmeergeschwaders ernannt worden war. Die beiden jungen Leute schließen rasch Freundschaft miteinander, und Keppel lädt den Maler von Devonshire ein, ihn auf seiner Mission nach Afrika zu

begleiten. Reynolds schlägt ein, und am 11. Mai segelt er mit dem Commodore auf dem Schiff „Centurion“ von Plymouth aus gen Süden. Zunächst geht's nach Lissabon; dann nach Gibraltar, nach Cadiz, nach Algier und nach Minorka, wo der Gouverneur von Port Mahon, General Blakenay, den Künstler freundlich aufnimmt, der dafür die Offiziere der Garnison konterfeit. Doch im Sommer 1749, nach der Überfahrt von den nordafrikanischen Gewässern zur italienischen Küste, trennt Reynolds sich von seinem Freunde. Von Livorno aus, wo er das Land besteigt, wendet er sich geradeswegs nach Rom.

Man darf annehmen, daß diese Fahrt nach der ewigen Stadt der Hauptgrund für Reynolds war, sich Keppel anzuschließen. Denn Rom schwebte ihm wie allen Künstlern der Zeit als das Ziel seiner Sehnsucht vor Augen. Wir wissen aus hundert Quellen, was es für die führenden Geister des achtzehnten Jahrhunderts bis weit ins folgende Säkulum hinein bedeutete, im Angesicht der angebeteten Denkmäler der alten Zeit ihre Lehrjahre abzuschließen. „Am 8. März 1797,“ so schrieb Thorwaldsen von dem Termin seiner Ankunft in Rom, „wurde ich geboren. Vor diesem Tage existierte ich nicht.“ Auch Reynolds mag die Empfindung gehabt haben, daß sich ihm jetzt erst die Pforten der wahren Kunst erschlössen. Wenn Goethe in seiner Italienfahrt eine Wiedergeburt erblickte, die ihm zuteil geworden, wenn noch Anselm Feuerbach bei seinem Eintritt in Rom ein Wunder,



Abb. 31. James Paine mit seinem Sohne. 1764. Oxford, Universitätsgalerie.
(Zu Seite 115 u. 116.)



Abb. 32. Zwei Edelleute (Rev. George Huddesford und John Codrington Bampfylde). 1777.
London, Nationalgalerie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 115 u. 116.)

eine Offenbarung sich vollziehen sieht, so wird der englische Maler, der in viel früherem Alter an den Tiber kam, die Empfindung gehabt haben, daß jetzt erst seine Lebensarbeit in Wahrheit beginne. Mit ungeheurem Fleiß hat er in den nächsten Jahren in der Hauptstadt selbst und im weiteren Italien studiert, kopiert, sich Notizen und Verzeichnisse angelegt. Das Britische Museum bewahrt Reynolds' italienische Taschenbücher, in denen er genaue Rechenschaft ablegt über das Studium fast jedes einzelnen Tages, Notizhefte, deren mit Bleistift hingeschriebener Text durch zahlreiche Skizzen unterbrochen wird.

Sie zeigen uns einen Kunstjünger, der mit seiner Zeit hauszuhalten versteht, der mit eiserner Energie in die Geheimnisse der alten Meister einzudringen und sich Rechenschaft über die Mittel abzulegen sucht, mit denen sie ihre Wirkungen erzielten.

Die Stellung, die Reynolds zu den italienischen Meistern einnahm, mit deren Studium er nun begann, ist so merkwürdig bezeichnend für seine ganze Art und Kunst, für den Maler wie für den Menschen in ihm und für seine spätere Entwicklung, daß wir ein wenig ausführlicher dabei verweilen müssen. Wieder erhebt sich das große Rätsel des eigentümlichen Zwiespalts, der sich durch sein ganzes Leben hindurchzieht: daß er als Schaffender und als Denkender ein völlig verschiedenes Antlitz zeigt, weil er sich selbst



Abb. 33. Schlachtenbild (Reiterporträt eines Generals). Dulwich Gallery.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 116.)

zu einem ästhetischen Dogmatismus zwingt, gegen den sich seine innerste Natur sträubte. In den Aufzeichnungen der Taschenbücher können wir genau verfolgen, was ihm in den Kirchen und Galerien den stärksten Eindruck machte, oder vielmehr was er hier und dort des Notierens für würdig hielt. Dabei ergibt sich deutlich, wie Reynolds mit klugem und scharfem Auge sehr wohl die echte Kunst von der nachempfundenen zu scheiden versteht: er weist — für jene Zeit durchaus nicht das Gewöhnliche — auf die hohe Bedeutung des Trecento und Quattrocento hin, er setzt Michelangelos Genie über alles andere, er schwelgt in der Farbenpracht der Venezianer, interessiert sich schon für Rubens und erkennt wohl die göttliche Kraft Tizians, von dem er schon damals meint, daß er sich „für ihn ruinieren könne“. Aber daneben steht, für uns kaum verständlich, eine

Bewunderung für die arrangierte, pompöse und gezierte Kunst des siebzehnten Jahrhunderts, für die Bolognesen vor allem, die um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts hoch im Kurse standen, und mit Befremden gewahren wir, daß es fast dieselben Worte sind, mit denen jene königlichen Meister und diese Nachfahren gepriesen werden, daß der junge Engländer schwankt, ob er unter den Bildhauern Michelangelo oder Giovanni da Bologna die höchste Bewunderung zollen soll. Die Konvention der allgemeinen Kunstanschauungen der Zeit kämpfen in ihm mit seinem klaren und gesunden Gefühl, das in diesem Streit nicht selten unterliegt.

Dabei darf man nicht vergessen, daß ihm die Bewunderung für die Bolognesen frühzeitig eingeschärft worden war. Es war eins der Haupterziehungsmittel Hudsons,



Abb. 34. William Pulteney Earl of Bath. 1761. National Portrait Gallery. (Zu Seite 109 u. 116.)

daß er seinen Schüler Werke von Guercino kopieren ließ, namentlich Zeichnungen, was diesem übrigens so glänzend gelang, daß mehrere davon, wie berichtet wird, später als echte Guercinos in den Handel kamen. Reynolds kommt nach Italien ganz mit unbegrenzter Ehrfurcht für die Eklektizisten des siebzehnten Jahrhunderts und für Raffael erfüllt. Er betritt das heilige Land, und es erscheint ihm zunächst alles anders, als er es zu erwarten hoffte. Er hat später selbst erzählt, wie Raffael zunächst gar nicht auf ihn wirkte. Mit Gewalt erst arbeitet er sich in die Bewunderung hinein. Im August 1750 notiert er sich, er habe einen ganzen Tag in der Sixtinischen Kapelle zugebracht, und als er den Rückweg durch die Stanzen des Vatikan genommen, seien sie ihm nicht mehr so bedeutend erschienen. Michelangelo hatte Raffael verdunkelt. Sehr natürlich! rufen wir heute, die wir ganz ähnlich empfinden, und wir respektieren den Kunstinstinkt eines

Mannes, der vor hundertundfünfzig Jahren die Auffassung von 1900 vorgeahnt hat. Doch Reynolds bleibt nicht „seiner Meinung“. Hält sich auch Michelangelo in der Renaissance-Hierarchie, die er sich aufstellt, auf dem ersten Platz, so sucht er sich doch nach und nach verstandesmäßig klar zu machen, daß die verblüffende, plötzliche Geringschätzung Raffaels auf einem Mangel seines Erkenntnisvermögens beruhte. Schon in Richardsons „Theory of Painting“ hatte er die Verheißung gelesen, dem kunstverlassenen England werde einst ein Raffael erstehen, und wie ungefähr zur gleichen Zeit Klopstock sich durch den Ruf der Schweizer „Veni creator spiritus!“ angestachelt fühlte, die Sehnsucht des literarischen Deutschland zu erfüllen, so mochte Reynolds in sich den Gedanken



Abb. 35. White, der Pilasterarbeiter, mit Bart. Earl of Crewe.
(Zu Seite 86 u. 109.)

genährt haben, der Raffael Englands zu werden. Sollte er nun dem Träger des geheiligten Namens selbst nicht die tiefste Verehrung zollen?

Wenn wir lesen, wie Reynolds im Frühjahr und Sommer jenes Jahres 1750, das ihm jenes bedeutsame kurze Erlebnis im Vatikan brachte, sich die Bilder aufschreibt, die er kopierte: hintereinander und ohne ein Wort des Unterschiedes Rubens, Tizian (Philipp II. im Palazzo Corsini), ein Selbstbildnis Rembrandts (ebendort), Guido Renis St. Michael in der Kapuzinerkirche, und Guidos „Aurora“ — so erkennen wir deutlich, wie er die Werke verschiedenster Grade durcheinander würfelte. Das Verzeichnis der Gemälde aus dem Palazzo Pitti, die er sich als besonders wichtig notiert, erläutert das noch: van Dyck und Bassano, Tizian, Paolo Veronese, Andrea del Sarto und Anibale

Carracci, Raffael und Guercino, Rubens und Guido Reni, Correggio und Cipoli — eine wunderliche Sozietät! Der junge Künstler beugt sich der Autorität der allgemeinen Zeitanschauung, oder besser: er geht unter das kaudinische Joch des „großen Stils".

Wenn man die Verwüstungen einmal zusammenstellen würde, die dieser entsetzliche „große Stil" im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert angerichtet hat, wird man vielleicht — vielleicht! — davor sicher sein, daß der Popanz immer wieder aus der Versenkung hervorgezogen und zum Götzen gemacht wird. Wohlgemerkt: wir sprechen nicht von einer Malerei heroischer und phantastischer Träume, die aus der tiefen Sehn-



Abb. 36. Kitty Fisher. Um 1760. Earl of Crewe. (Zu Seite 117.)

sucht einer leidenschaftlichen Künstlerindividualität geboren wird, sondern von dem Pathos als Prinzip, Schulmeister und Endziel zugleich, von der Forderung einer auf „Bildung" und „Kenntnisse" pochenden, hochmütigen Gedankenkunst, die den Künstler und Kunstjünger verleitet, das Studium der Natur und des Lebens gering zu achten. Nicht von einer Kunst, die aus intimster Beschäftigung mit Welt und Wirklichkeit aus innerem Antrieb zu einer Auffassung emporsteigt, welche die Summe der Einzelerscheinungen zu begreifen und im höchsten Ausdruck zu fassen sucht; sondern von einer Kunst, die von vornherein dogmatisch auf Stilisierung hinarbeitet, ohne zu verstehen, daß dies nur ein Ende, aber kein Anfang sein kann, namentlich nicht für den Studierenden. Von jener



Abb. 37. Elisabeth Anna Linley (Eliza Sheridan). Glasgow, Gemäldegalerie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 117.)

Kunst der blassen, allgemeinen Abstraktionen, die sich ihrer Herkunft als einer gesteigerten Fähigkeit der Sinne schämt und mit der Gelehrsamkeit, der Philosophie, der Geschichtswissenschaft, der Mythologie, der Ethik kokettiert.

Dieser „große Stil“ hat verheerend in Deutschland gewirkt. Er hat in Frankreich, dessen sinnliches Kunstgefühl zu gesund und zu fest fundiert ist, um durch äußere Einflüsse ganz aus dem Gleichgewicht gebracht zu werden, den Gang der Entwicklung ungebührlich aufgehalten. Er hat auch Reynolds sein Leben lang gequält und gepeinigt und beinahe aus der Bahn geworfen. Richardsons Theorie bereits hatte ihm das Postulat einer „Geschichtsmalerei hohen Stiles“ eingepflanzt — hatte doch selbst Hogarth sich augenscheinlich durch den rhetorischen Schwung dieser Lehren des älteren Künstlers beeinflussen lassen, der freilich nur die Anschauungen der europäischen Allgemeinheit für England zusammengefaßt hatte. Es war eine Zeit, da die „heroischen“ Kunstbazillen in der Luft herumflogen und jeden infizierten, den nicht eine besonders kräftige Konstitution gegen die unsichtbaren Krankheitsträger immun machte.

Hinzuzurechnen hat man bei Reynolds natürlich den ungeheuren Eindruck, den die italienische Renaissancekunst als ein Ganzes auf das Auge eines genialen, empfänglichen, in einem verhältnismäßig kunstarmen Lande aufgewachsenen jungen Malers machen

mußte. Daß das den Siebenundzwanzigjährigen aus der Fassung brachte, ist nicht erstaunlich. Aber merkwürdig ist, daß diese Fassungslosigkeit, dieses Schwanken, dieser eiserne Selbstzwang zur Verehrung alles dessen, was sich allgemeiner Anerkennung erfreut, wider seine besseren Instinkte und die dadurch entstehende Konfusion der ästhetischen Begriffe anno 1790 bei ihm genau so anzutreffen sind wie anno 1750. Reynolds ist ein typisches Beispiel für die verderbliche Macht des klassizistischen Glaubensbekenntnisses.

Bis zum Frühjahr 1752, also fast drei Jahre lang, blieb Reynolds in Rom. Seine Hoffnung, daß es ihm nicht schwer fallen könnte, sich in dem Kunstgetriebe der ewigen Stadt zu behaupten und rasch eine Stellung zu verschaffen, hatte ihn nicht betrogen. Er hat hier Beziehungen, namentlich zu vornehmen Engländern, angeknüpft, die auf Jahrzehnte hinaus nachwirkten; mit den Künstlern aller Zungen, die sich am Tiber zusammenfanden, ward er rasch befreundet, an wohlhabenden Reisenden, die mit vollen Taschen durch Italien zogen, fehlte es damals so wenig wie heute. Den Kollegen aus der Heimat ist er, ein echter Engländer, der überall eben ein Engländer bleibt, am engsten verbunden. Darunter war der Bildhauer Joseph Wilton (1722—1803), den Reynolds in Rom porträtierte, und mit dem er auch später noch befreundet blieb, wie uns das Gruppenbild von John Francis Rigaud in der National Portrait Gallery lehrt, das Wilton, Reynolds und den Architekten Williams Chambers, der uns noch begegnen wird, an einem Tisch vereinigt. Darunter war auch Nathaniel Hone (1718—1784), der irische Porträtist, der sich später durch hämische Spottbilder an dem Präsidenten der Akademie



Abb. 38. Chanoineß Maréchal de Muys. Earl Spencer.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 117.)

verging. Zum nächsten Kreise Reynolds' in Rom gehörte ferner ein jüngerer Italiener, Giuseppe Filippo Marchi (um 1735—1808), der, noch halb ein Knabe, sich dem Engländer als Schüler und Helfer attachierte, ihm auch als Modell diente und Reynolds dann nach London begleitete, wo er zeitlebens seßhaft blieb und, als es mit der Malerei nicht recht vorwärts gehen wollte, im Kupferstich sein Heil suchte, den er vor allem auch in den Dienst des glücklicheren Freundes stellte.

Die Aufträge müssen Reynolds in Rom reichlich genug zugeflossen sein, daß er es sich bei seinen noch bescheidenen Ansprüchen gestatten konnte, ein lustiges Leben mit trinkfrohen Kumpanen zu führen und alle Freuden des südlichen Lebens auszukosten. Schon



Abb. 39. Angelika Kauffmann. 1773. Earl Spencer.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 74.)

damals zeigte sich die riesenhafte Energie, die in ihm steckte: die Fähigkeit, ein Leben und Tändeln in buntester, verwirrender Geselligkeit mit eisernem Fleiß zu verbinden. Während aber später in London Arbeit und vergnügliche Schwärmerei streng getrennt wurde, zeigt sich in seinen römischen Arbeiten doch ein Abglanz der übermütigen Stimmung: in den Karikaturen, die er von Künstlerfreunden und von harmlosen Reisenden entwarf, und unter denen die groteske Parodie auf Raffaels „Schule von Athen“ (in der Irischen Nationalgalerie zu Dublin) an erster Stelle steht. Man kann von dem späteren Reynolds nicht eigentlich sagen, daß der Humor in seinem Wesen und seinen Werken eine Rolle gespielt habe; auch nicht die spezifisch englische Spielart des Witzes, die von seiner Tafelrunde in Leicester-Square geübt wird, ist ihm eigen, wenn ihm auch bis

zu seinem Lebensende eine Neigung zur Satire und ein gutes Verständnis für das unfreiwillig Komische nachgesagt wird. In der frühesten Jugend allerdings scheint Reynolds, noch in Plympton, mancherlei karikaturistische Versuche verübt zu haben; es wird sogar erzählt, daß ihm der Spitzname „der Clown" beigelegt wurde. Nun löst das freie Leben in der italienischen Hauptstadt in ihm einen inneren Jubel, der irgendwie zum Ausdruck gelangen muß. Es ist eigentümlich zu beobachten, wie diese Erscheinung bei Temperamenten aller Schattierungen wiederkehrt. Erst kürzlich ward aus der römischen Zeit



Abb. 40. Bildnis einer unbekannten Dame. (Zu Seite 117.)

Anselm Feuerbachs, dessen innerster Natur wahrlich der Humor etwas Fremdes war, ein ganzes Karikaturenalbum aufgefunden, in dem eine harmlose Jugendlust voll Witz und Laune sprudelt. Die heiße Sonne Roms schmilzt die schwere Schale ab, die der Nordländer mit sich über die Alpen trägt. Niemand würde Reynolds' Karikaturgemälde auf die Schule von Athen für ein Werk des großen Porträtisten halten, wenn es nicht unzweifelhaft bezeugt wäre, daß er es gemalt. Er hat darauf eine Gruppe von beinahe dreißig Mitgliedern seines römischen Freundeskreises in komischen Verzerrungen vereinigt, die er dann höchst ernsthaft nach der Figurenanordnung des Raffaelschen Fresko gruppierte.



Abb. 41. Lavinia Viscounteß Althorp. Earl Spencer.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 117.)

Dabei ist eine Kunst der Malerei und eine Meisterschaft in der technischen Behandlung der Farben angewandt — das Bild hat sich weit besser erhalten als die meisten jüngeren Werke Reynolds'! —, daß man klar erkennt, was er in Italien zugelernt hat.

Vor dem Antritt der großen Seereise hat sich Reynolds in seiner Bildniskunst völlig auf die traditionellen Elemente des älteren englischen Porträts, die ihm durch Hudson vermittelt wurden, und auf das Vorbild Rembrandts gestützt, von dem ihm Gandy Kunde gegeben hatte. Das jugendliche Selbstporträt mit der erhobenen Linken, welche die Augenpartie beschattet, ist der Höhepunkt dieser vor-italienischen Arbeiten. Von Gandy wird erzählt, er habe den Lehrsatz aufgestellt, daß „ein Bild im Kolorit etwas Saftiges haben müsse, als ob die Farbe aus Sahne oder Käse zusammengesetzt wäre und niemals hart, spröde oder trocken wirken dürfe“. Das heißt, er strebte nach Rembrandtschen Tönen, weichen, ineinander fließenden Farben, die ohne viel Rücksicht auf das Lokalkolorit eine tonige Einheit im Bilde herstellen sollten. Das hat sich Reynolds bald eingeprägt. Rembrandt bleibt in den Jahren vor der italienischen Reise sein Abgott; über den Mittelsmann Gandy dringt er bald zu dem holländischen Meister selbst vor, von dem er mehrere Werke kopiert, um ihre Mittel und Effekte zu ergründen. Bei seinen eigenen Arbeiten, die unter solchem Einflusse entstanden, hat Reynolds sich aber auch damals schon, wie später stets, von einer sklavischen Nachahmung ferngehalten. Dieser Punkt ist für die Beurteilung seiner kunsthistorischen Stellung von großer Wichtigkeit: trotz dem weit getriebenen Eklektizismus, dem er huldigte, trotz der großen Zahl aller

Meister, denen er sich anschloß, bleibt er schließlich doch in seinem Vortrag durchaus persönlich. Man kann bei vielen Bildern Reynolds' einzelne Teile auf ihre Meister zurückführen — das Ganze bleibt stets individuell und eigenartig, das Genie überwindet den Eklektizismus. So wahren sich auch seine Bilder aus jener Frühzeit bei aller Rembrandtmanier ihre persönliche Reynoldsnote: ihre Abhängigkeit von der Schule des großen Malers von Leyden dokumentiert sich hauptsächlich dadurch, daß das Spiel von Licht und Schatten den Künstler vor allem interessierte. In Italien gehen dem jungen Nordländer dann die Augen für das Wesen der Farbe auf, für den dekorativen Reiz des Kolorits, für die sinnliche Kraft des bunten Palettenspiels, für die unendliche Mannigfaltigkeit der Mischungen, Nuancen und Abtönungen, welche die Dinge der Welt den Augen des Malers darbieten. Zuerst ist der Eindruck dieses südländischen Elements so stark, daß Reynolds von einem Extrem ins andre fällt und von der Helldunkelmalerei radikal zum Kolorismus übergeht. Die Parodie auf die Schule von Athen gibt dafür einen verblüffenden Beweis.

Dann aber meldet sich bereits in Italien die eigentümliche Mischung beider Elemente, die nun Reynolds' ganzem Lebenswerk in der Folgezeit ihren Stempel aufdrücken sollte: die Vereinigung holländischer, Rembrandtscher Lichtwirkungen und südlicher Farbengebung; tief schürfender, aus einem geistigen Anschauen erwachsender Charakteristik und sinnlich weltfroher Farbenkunst. Das ist es, was Reynolds als etwas Neues in die europäische Bildnismalerei hineinbringt, wodurch seine und seiner Nachfolger Porträts uns heute noch über hundert Jahren noch schlechthin als die Ideale künstlerischer Menschendarstellung



Abb. 42. Bildnis einer Dame. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum; Sammlung Wesendonck. (Zu Seite 117.)

erscheinen. Von Rembrandt hat er als unverlierbares Gut die wunderbare Kraft übernommen, das innerste Wesen einer dargestellten Persönlichkeit blitzartig zu erhellen, es in einem Augenblicke zu packen, da alle seine Grundzüge wie durch einen glücklichen Zufall vereint zutage treten, da alle Energien, die in dem Individuum sich bergen, zur äußersten Spannung gebracht sind, da das Antlitz erscheint, als wenn durch ein Gespräch, durch ein Wort, durch eine Erregung, durch einen plötzlich das Hirn durchzuckenden Gedanken alle Geheimnisse der Seele aus ihrem Verstecke gelockt wären. Reynolds wußte wohl, daß zur Sichtbarmachung solcher Tendenzen die an die Schwarz-Weiß-Sprache der Zeichnung erinnernden Kontraste des Licht- und Schattenkampfes besonders gut zu gebrauchen sind. Die künstlerische Wiedergabe dieses alten Krieges zwischen



Abb. 43. Lady Betty Compton. Herzog von Devonshire.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 117.)

Licht und Finsternis öffnet der geistigen Phantasie den weitesten Spielraum und die größte Möglichkeit, anzuregen und sich auszuleben. Die malerische Phantasie muß in der sinnlichen Farbe auf ihre Kosten kommen, und so werden zu Rembrandt die Italiener, am liebsten die Venezianer, entboten, um in dieser Vereinigung völlig neue Ausdrucksmöglichkeiten zu bilden! So wurden Reynolds' Bildnisse vom letzten Jahre des italienischen Aufenthalts an zu Kunstwerken, die zur Zeit ihrer Entstehung ebenso wie heute jeden Beschauer zu gleicher Bewunderung hinreißen: ob man in einem Porträt in erster Linie die Wiedergabe der äußeren Erscheinung eines Menschen, ob man in ihm das Spiegelbild seines inneren Lebens, ob man in ihm zunächst einen malerischen Farbenreiz sucht, immer kommt man auf seine Kosten, weil das große Thema von allen Seiten her belagert und erstürmt worden ist.

Die ersten Ergebnisse der neugewonnenen Verbindung zeigen Reynolds noch nicht im Vollbesitz aller seiner späteren Mittel. Das Bild des Giuseppe Marchi mit dem Turban auf dem Kopf ist der erste Anlauf; ganz deutlich zeigt sich darin vor allem der Einfluß des venezianischen Kolorits, den der Künstler als etwas Neues und Eigenartiges



Abb. 44. Nelly O'Brien. 1760. London, Wallace-Collection.
Nach einer Photographie von W. A. Mansell & Co. in London. (Zu Seite 117 u. 118.)

empfand, und mit dem er nach der Rückkehr in die Heimat Effekt zu machen hoffte. Die handwerkliche Beherrschung der Farbe aber ist hier wie in den anderen gleichzeitigen Werken noch nicht wieder von der Sicherheit, die er in früher Reife sich bei der alten Methode rasch erworben hatte. Es wird kein Zufall sein, daß diese Arbeiten sich be-

sonders schlecht gehalten haben; es mangelt ihnen die Solidität der Mache, die Reynolds sich erst nach und nach neu aneignen mußte.

Immer wieder wurden wir auf Venedig gestoßen: die Lagunenstadt ist nun auch äußerlich Endpunkt und Ziel von Reynolds' Italienfahrt. Die Rückreise von Rom dorthin führte zunächst nach Florenz, von dort nach Bologna, wo die Carracci natürlich stark auf ihn wirken, nach Modena, nach Parma, Mantua und Ferrara. Überall verteilt sich, wie wir schon aus dem Beispiel aus den florentinischen Notizen sahen, seine Bewunderung in eigentümlicher Weise auf die wahrhaft großen Meister und auf ihre kleineren und unbedeutenderen Nachfahren. Namentlich Correggio macht starken Eindruck auf ihn. Klang doch in dem Meister von Parma schon jene Vereinigung luministischer Effekte und koloristischer Tendenzen vor, die für ihn die Parole seines Lebens wurde! Fühlte er sich ihm doch nicht minder verwandt in den Kunstgriffen, eigene Auffassung und Tradition, rein malerisches Empfinden und Respekt vor dem „hohen Stil", Eleganz und „Erhabenheit", so gut es gehen wollte, miteinander zu vermischen. Aber das alles tritt mehr und mehr zurück gegen die neue Welt, die sich ihm nun in Venedig auftut.

Wir müssen annehmen, daß sich Reynolds im Verlaufe des italienischen Aufenthaltes die Augen mehr und mehr für die Bedeutung der Venezianer öffneten. Wohl tritt Tizian auch in Rom bereits in der ersten Reihe seiner Lieblinge auf. Die Bewunderung für den Fürsten aller Farbenherrlichkeit wächst im Laufe der Jahre. Sie steigt höher und höher, je mehr er nordwärts zieht. Sie erreicht ihren Höhepunkt, als er sich im Glanze der Märchenstadt selbst von allen Seiten von den Werken Tizians und seiner Nebenmänner umgeben sieht. Eifriger noch als vorher macht er sich Notizen. Mit heißem Bemühen durchforscht er die Stadt und ruht nicht, bis alle Tore sich ihm geöffnet haben. Und energischer als bisher versenkt er sich in die Geheimnisse des malerischen Ausdrucks. Die Aufzeichnungen streifen den letzten Rest des Dogmatischen ab, sie werden völlig sachlich, technisch. Neben Tizian wendet er namentlich Paolo Veronese, dann Tintoretto seine Aufmerksamkeit zu. Freilich, auch Bassano und Salviati werden eingehend studiert. Das Interesse für die Komposition tritt zurück und macht einem unersättlichen Bestreben Platz, die farbigen Wirkungen der Bilder zu ergründen. Wie ein Gewand, ein Fußboden, ein Stück Körper oder Gesicht gemalt ist, wie die Werte zusammengestimmt sind und sich gegenseitig beeinflussen, und wie das Lichterspiel gehandhabt ist, das ist ihm die Hauptsache. Dem letzten Punkt gilt eine der berühmtesten Stellen des Tagebuches.

„Wenn mir auf einem Bilde," erzählt er, „ein ungewöhnlicher Effekt von Licht und Schatten auffiel, so nahm ich ein Blatt aus meinem Taschenbuch und verdunkelte jeden Teil dieses Blattes in den gleichen Abstufungen von Licht und Schatten, wie das Bild sie zeigte, indem ich das Licht durch Aussparen des weißen Papieres darstellte, und zwar, ohne irgendwelche Rücksicht auf den Gegenstand oder auf die Zeichnung der Figuren. Einige Versuche dieser Art werden genügen, um das Verfahren der Künstler in bezug auf ihre Lichtverteilung klar zu legen. Nach einigen Experimenten fand ich, daß die Blätter alle gleichmäßig verdunkelt waren. Die allgemeine Praxis schien mir zu sein, dem Licht mehr als ein Viertel des Gemäldes einzuräumen und in diesen Teil sowohl die Lichter ersten, wie die zweiten Grades aufzunehmen; ein weiteres Viertel dann so dunkel wie möglich zu halten; die übrige Hälfte in mezzotint Halbschatten. Hält man ein so verdunkeltes Papier in einiger Entfernung vom Auge, so erweist es sich als ein vorzügliches Mittel für die Verteilung von Licht und Schatten, obwohl es keinen Unterschied zwischen einem historischen Gemälde, einem Porträt, einer Landschaft, totem Wild oder anderen Dingen macht; denn dasselbe Prinzip gilt für alle Zweige der Malerei."

Anders und schärfer könnte auch ein modernes Auge nicht die Resultate seiner Kunstbetrachtung ziehen. Hier ist wieder der Reynolds, der in die Zukunft schreitet, der von alten Schablonen und Rezepten weit fort strebt und sich in unserem Sinne auf das „Eigentliche" konzentriert. Auch vor dieser gescheiten und selbständigen Methode,



Abb. 15. Countess of Albemarle. London, Nationalgalerie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 117.)

bis in die letzten Geheimnisse des Schaffens der alten Meister einzudringen, ist dem unverbesserlichen Akademiker freilich später bange geworden; wir werden sehen, wie er in seinen Diskursen gegen seine schrankenlose Bewunderung aus der Zeit des venezianischen Aufenthalts Vorbehalte macht und wieder den Rückweg aufzufinden sucht, der ihn von der voraussetzungslosen Ergründung des Malerischen in den gebenedeiten Bezirk des großen Stils führen könnte. Fürs erste aber bleibt der Eindruck der Venezianer ungeschmälert, und für alle Zukunft verdankt ihm Reynolds die wertvollste Befruchtung, die seinem Talent von außen her zuteil wurde.

* * *

Vollgepackt mit neuen Eindrücken trat der Neunundzwanzigjährige im August 1752 von Venedig die Heimreise an. Der Weg führte ihn über Paris, wo eine Rast von einem Monat gemacht wird, ohne daß die französische Rokokomalerei dem von Renaissancegedanken erfüllten Engländer besonders imponiert. Die Nachklänge der pompösen Kunst aus dem Zeitalter Ludwigs XIV., deren Traditionen Le Sueur und die Seinen aufrecht erhielten, fesselten ihn mehr als die bedeutsamen malerischen Reformen der Watteauschule, die niederländische Intimität mit französischem Geschmack weiterführten. Mit seinem Lehrer Hudson, der Italien zu einer raschen „Renommierfahrt“ aufsuchte, und dem er schon auf der Reise von Venedig zu den Alpen begegnet war, trifft er in Paris wiederum

zusammen. Lehrer und Schüler, zwischen denen also keine Verstimmung mehr bestehen konnte, machen sich dann zusammen auf den Weg über den Kanal. Auch Marchi, der ihn über die Alpen begleitet hatte, folgt Reynolds nach England. Im Oktober sind alle drei in London.

Ein kurzer Winteraufenthalt in der Heimat, den der mit neuer Arbeitslust Heimgekehrte nicht ohne einige Bildnisarbeit verstreichen ließ — das Porträt des Arztes Dr. Mudge ist damals entstanden —, und zu Beginn des Jahres 1753 ist er wieder in der Hauptstadt. Der Dreißigjährige hat seine Lehrzeit abgeschlossen: die große Zeit seiner Reife und seiner beispiellosen Erfolge beginnt.



Abb. 46. Frances Marchioneß of Camdon. 1786. Earl Spencer.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 117.)

Sofort nach seiner Niederlassung kommt er in Mode. Die Wohnung in St. Martin's Lane, die er zuerst bezieht, um mit seiner jüngsten Schwester Frances einen eignen Hausstand zu begründen, sieht bereits Scharen von Auftraggebern und Modellen. Zwei Jahre nach seiner Übersiedelung, 1755, hat Reynolds schon die Kleinigkeit von 125 Personen zu porträtieren. Seine Einkünfte steigern sich rasch. Zuerst ist seine Taxe für ein Bild in ganzer Figur 48 Guineen (1008 Mark), für ein Kniestück 24, für ein Brustbild 12 Guineen; kurz darauf lautet der Preiskurant 60, 30 und 15. Für das Jahr 1757 zählen die genauen Notizen der Reynoldsschen Tagebücher nicht weniger als 184 Klienten auf, für 1758 nicht ganz so viel, aber immerhin doch 150! Und schon im Jahre 1760 sind die Mittel, über die er verfügt, so bedeutend, daß er von St. Martin's

Lane in das stattliche Haus in Leicester Square übersiedelt, wo er bis zu seinem Tode wohnhaft blieb (Abb. 115). Freilich hat er sein Haus später durch den Anbau einer Galerie für seine Sammlungen und durch Räume für seine Schüler und Gehilfen beträchtlich erweitert.

Als dieser Umzug vonstatten geht, ist Reynolds bereits ein großer Herr. Auf die Einrichtung des neuen Heims werden kolossale Summen verschwendet. Für den Besitzer wird eine Kutsche gebaut, deren Getäfel der Maler Catton mit Allegorien der Jahreszeiten bedeckt. Eine Dienerschar, gekleidet in goldstrotzende Livreen mit silbernen Tressen, wird eingestellt. Ein luxuriöses Ballfest beruft zur Einweihungsfeier den schon mächtig angeschwollenen Heerbann der Freunde zusammen.



Abb. 47. Counteß of Harcourt. Artur Sanderson. (Zu Seite 117.)

Wenn Reynolds so rasch zu einem großen Kundenkreise kam, so hatte er das zum guten Teil wiederum seinem alten Gönner Lord Edgcumbe zu verdanken, auf dessen Landsitz er vor Jahren Admiral Keppel zuerst kennen gelernt hatte, und das berühmte, dem Earl of Rosebery gehörige Bild Keppels selbst, das er jetzt, im Jahre 1753, malt, ist sein erster großer Triumph. In der Tat zeigt sich hier seine Art, von allen Spuren des Unfertigen und des Experiments befreit, bereits in höchster Ruhe und Reife. Das Werk vereint Reynolds' charakteristische Züge in merkwürdiger Vollständigkeit wie zu einer Reinkultur. Was aber den Beschauer vor allem fesselt und immer wieder zur Bewunderung zwingt, ist die außerordentliche Kunst, mit der hier eine Persönlichkeit in einer dramatisch belebten Situation gefaßt ist, so daß die Erregung des Moments von



Abb. 48. Mrs. Siddons als tragische Muse. 1783. Dulwich-Gallery.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 117.)

ihr zu uns unmittelbar wie ein elektrischer Strom überspringt, und wie trotzdem das Ganze mit weiser Berechnung zu dekorativer und monumentaler Strenge gebändigt ist. Admiral Keppel hatte als Seeoffizier, noch vor der Bekanntschaft mit Reynolds, ein Erlebnis gehabt, das seinen Namen allgemein bekannt machte. Er war Kommandant eines Schiffes gewesen, das an der französischen Küste auf eine Klippe lief und scheiterte. Mit großer Umsicht hatte er dabei die Rettungsarbeiten geleitet, so daß das Kriegsgericht ihn aller Schuld ledig sprach. Das war ein Vorgang, an den jeder dachte, sobald der Name des Admirals ausgesprochen wurde. Mit guter Witterung knüpfte Reynolds daran an. Er zeigt den Admiral auf der Küste vor sturmbewegtem Meer,



Abb. 49. Miß „Perdita" Robinson. 1784. London, Wallace Collection.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 117, vgl. Abb. 94.)

gegen einen Hintergrund dunkler Gewitterwolken gestellt, mit energischer Geste Befehle erteilend. Ähnlich hat er Keppel auch später öfters gemalt. So in dem imposanten, mehrfach wiederholten Bildnis der National Portrait Gallery von 1779, in dem das alte Motiv beruhigt wiederkehrt. Hier stützt sich die rechte Hand auf den Degen, der dem Bandelier entnommen ist. Die zur Seite gewandte Gestalt ist hoch aufgerichtet und der Kopf, von vollem Licht breit getroffen, energisch nach vorn gedreht, dem Beschauer zu, als beobachte der Dargestellte mit scharfem Auge die Arbeiten zur Rettung der Mannschaft. Dramatische Bewegung und innere Ruhe — diese Verbindung ist es, die immer aufs neue vor dem Bilde fesselt. Es ist ein Augenblick, in dem der Geschilderte alle seine geistigen Kräfte und Energien anspannt: ein Offizier, der der Gefahr

fest ins Auge blickt, ein Engländer, der auch im Kampf mit Tod und Elementen die innere Sicherheit nicht verliert, ein ungewöhnlicher Mensch, der Bewunderung und Vertrauen und Respekt zugleich erweckt. Man merkt zuerst nicht, daß der Linienaufbau der scheinbar im Moment gepackten Figur höchst vorsichtig und bedacht arrangiert ist: das



Abb. 50. Lady Elizabeth Fostler. 1787. Herzog von Devonshire. (Zu Seite 117.)

alte Prinzip des pyramidalen Kompositionsschemas ist in den Konturen durchaus gewahrt. Dazu ist die Licht- und Schattenwirkung aufs sorgsamste erwogen. Glänzend, wie der helle Kopf mit dem noch helleren Puderhaar das Ganze beherrscht, wie die weiße Weste des leise sich vorneigenden Bäuchleins aus der betreßten Uniform hervorleuchtet, ebenso wie der Kopf in der Mittelbahn des Bildes, und wie auf der linken Seite (vom Be-

schauer aus) die mit weißem Handschuh versehene Hand, die auf dem Griff des Degens ruht, hiermit korrespondiert, so daß wiederum ein Dreieck weißer Flächen entsteht, das sich dem dunklen Gesamtton der übrigen Partien mit wundervoller Wirkung einschmiegt.



Abb. 51. Mrs. Braddyll. 1788—1789. Wallace Collection.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 117 u. 118.)

Von den zahlreichen übrigen Porträts Keppels ist das schönste im Besitz der Londoner Nationalgalerie (Abb. 18).

Man empfand jenes Werk von 1753 in London mit gutem Gefühl als etwas wahrhaft Neues. Alles, was die bisherigen englischen Porträtisten seit van Dyck geleistet hatten,



Abb. 52. Lady Elizabeth Seyman-Canway. Wallace-Collection.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 117.)

trat dagegen weit zurück. Vielleicht nicht einmal so sehr im Handwerklichen, obschon gewiß auch die farbige Energie des Reynoldsschen Vortrags als etwas Neues und Starkes gewirkt haben mag. In der Beherrschung der malerischen Technik stand den älteren Bildnismalern, wie Hudson, der immer noch seinen Kundenkreis hatte, wie seinem begabten Schüler John Astley oder dem erfolgreichen Francis Cotes, eine nicht zu unterschätzende Werkstatttradition zur Seite; sie haben zum Teil sehr anständige und sehr solide Arbeit geliefert. Namentlich unmittelbar nach der Rückkehr Reynolds' aus Italien hätten nach dieser Richtung die Besten unter ihnen den Kampf mit dem neuen Konkurrenten vielleicht aufnehmen können. Denn das Wort, das Hudson an seinen früheren Schüler gerichtet haben soll: „Reynolds, Sie malen nicht mehr so gut, wie Sie vor Ihrer Reise nach Italien gemalt haben,“ brauchte, wenn es wirklich gefallen ist, durchaus nicht auf eine kleinliche Eifersucht zurückgeführt zu werden, deren Hudson nach allen unseren Berichten kaum fähig gewesen sein dürfte, auch nicht auf einen Mangel an Verständnis — so revolutionär trat ja der Heimgekehrte gar nicht auf. Es wird vielmehr eine ganz ehrliche Meinungsäußerung des älteren Künstlers gewesen sein, die noch dazu gar nicht einmal so unbegründet war. Diese Unsicherheit Reynolds' bei seinen Experimenten mit italienischen Rezepten hat sich dann gewiß bald gegeben, die Bilder der Lady Dawson als Diana (beim Earl of Dartrey) und der Mitglieder der Familie Colebrooke zeigen bereits, daß er rasch wieder festen Boden unter den Füßen hat; aber

im rein Handwerklichen war die Kluft zwischen ihm und der Londoner Porträtistenarmee immerhin nicht völlig unüberbrückbar.

Was den neuen Mann aber weit über alle Mitbewerber emporhob, das war die Macht seiner künstlerischen und menschlichen Persönlichkeit, die aus jedem Pinselstrich seiner Hand leuchtete. Diese Gestalt des Admiral Keppel ist nicht nur gesehen, sie ist gefühlt, empfunden, begriffen, als eine Individualität gepackt. Sie ist durchglüht von einer schöpferischen Intelligenz, die alle Tiefen des Problems durchdrungen hat. Es ist kein Konterfei, gemacht, um für künftige Zeiten festzustellen, wie dieser Mann aussah; sondern ein Epos auf seine Erscheinung, von einem malerischen Poeten gedichtet. Das vermochten die älteren Herrschaften nicht. Erst einem ungewöhnlichen, überragenden Menschen konnte es gelingen, solche Werte in die Porträtmalerei einzuführen.

Einer freilich hätte Reynolds den Rang streitig machen können: Hogarth, dessen Genie auch im Porträt, und gerade hier, auf neue Pfade wies. Ein Bild wie die Crevettenverkäuferin in der National Gallery geht in der breiten und impressionistischen Wucht der Auffassung und des Vortrags weit über alles das hinaus, was Reynolds geschaffen hat. Aber Hogarth, der kritische Moralist und Realist, hat es nie verstanden, als Porträtmaler besonders beliebt zu werden, es fehlte dem derben Bourgeois, der nicht ohne Grund vor sein Selbstporträt eine knorrige Bulldogge setzte, die große Geste und die schmeichelhafte Eleganz, die immer nötig waren, um als Porträtist eine zahlreiche Klientel anzuziehen. Der Mangel an Gelegenheit zur Arbeit hat dann auf die Entwicklung des Bildnismalers Hogarth zurückgewirkt, und die Versprechungen, die er



Abb. 53. Henriette Francis Counteß of Roseborough. Earl Spencer.
(Zu Seite 117.)



Abb. 54. Counteß Lavinia Spencer. 1784. Earl Spencer. E. Spemann.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 117.)

erweckte, wurden nicht voll eingelöst. Richard Wilson ferner, der Zweite, der mit Reynolds in die Schranken hätte treten können, wandte sich gerade im Beginn der fünfziger Jahre ganz vom Porträt zur Landschaft. Gainsborough aber war überhaupt noch nicht auf den Plan getreten.

So war Reynolds auf dem weiten Gebiet unbeschränkter Herrscher. Er brachte alles mit, was von irgendeiner Seite verlangt werden konnte. Der Dargestellte selbst, die feinsten Kenner und der große Haufe waren gleichermaßen begeistert.

In diesem ersten Jahrzehnt des Londoner Aufenthalts ist dann sein Haus und



Abb. 55. Mrs. William Hope. 1787. (Zu Seite 117.)

Atelier bereits ein Zentrum des Londoner Lebens. Was Namen und Rang hat, geht hier ein und aus und sitzt dem Meister als Modell. Die leitenden Männer der englischen Welt von damals sind seine Freunde, und wie es schon im Jahre 1764 bei ihm zuging, zeigt ein Bericht Tom Taylors, auf den Armstrong hinweist, und der hier in Kraatz' Übersetzung wiedergegeben sei:

„Es war das Jahr der großen Wilkeschen Agitation und der berühmten Debatte über die Legalität allgemeiner Haftbefehle — bei der das Parlament an drei aufeinander folgenden Abenden elf Stunden, siebzehn Stunden und dreizehn Stunden tagte, ... bei

der die Patrioten der Oppositionspartei und die großen Damen der Hofpartei Nacht für Nacht diesen endlosen Kämpfen beiwohnten, bis das Märzmorgenlicht in die Fenster hineinblinzelte: oder sich — wenn sie in solchen Scharen kamen, daß ihnen der Eintritt in die kleinen Damenlogen verweigert wurde — in den Zimmern des Speakers niederließen, dort dinierten und bis zwölf Uhr bei Loo saßen, während das Wohl des Vaterlandes auf dem Spiel stand'. Wir finden die Anführerinnen dieser Amazonenkohorte, der Opposition sowohl wie der Hofpartei, während dieses und des vorhergehenden Jahres in den Listen der Porträtsitzungen Sir Joshuas: die Herzogin von Richmond, Lady Sands, Lady Rockingham und Mrs. Fitzroy von seiten der Opposition; Lady Mary Coke, Lady Pembroke als Anhängerinnen der Hofpartei. Ebenso die führenden Männer des Tages. Das Atelier in Leicester Square war neutraler Boden, wo alle Parteien sich treffen durften. Wenn Reynolds seine Liste vom Jahre 1764 als Beweis für seine über alle Vorurteile erhabene Popularität entworfen hätte, so hätte er sie nicht geschickter zusammenstellen können. In seinem Atelier erschien der Minister, der den allgemeinen Haftbefehl erlassen hatte, und der Oberrichter, der zum Dank für seinen Spruch, daß Haftbefehle ohne Namen gesetzwidrig, unkonstitutionell und unzulässig wären, das Bürgerrecht der City erhalten hatte; George Grenville, Finanzminister Lord Buts, begegnen Sir W. Baker, dem dicken Ratsherrn und Abgeordneten für Plympton, der 'den Finanzminister durch seine Verschanzung hinaustreibt'. Der witzige und vielseitige Charles Townsend erzählt sein neuestes Bonmot über die dicke Erbin Miß Drayton, die eben das Atelier verläßt; der chevalereske, offenherzige und furchtlose Lord Granby, der sich halb und halb schämt, daß er einem Ministerium dient, das seinen besten Freunden ihre Regimenter nimmt, um eine Stimme mehr für die Abstimmung zu gewinnen, kann sein schweres Herz den Keppels ausschütten; Shelbourne, der noch im Amt ist, aber gegen den Stachel löken will, kann sich hier über die Ratsamkeit seines Rücktritts mit Lord Holland unterhalten. Der junge Charles James Fox, der eben in Oxford immatrikuliert wurde, findet Zeit, Reynolds zwischen Spiel und Politik zu sitzen, die sich bereits mit Kunst und Literatur um die Herrschaft über seinen scharfen und vielseitigen Geist streiten. Hier kreuzen sich auch Stand und Beruf auf ebenso seltsame Art wie politische Ansichten. Die Erzbischöfe von York und Canterbury lassen sich auf dem Stuhl nieder, von welchem Nelly O'Brien und Kitty Fisher sich eben erhoben haben; und Mrs. Abbington macht dem Künstler einen schelmischen Knicks, während dieser den Oberrichter zur Tür geleitet."

Alle diese Persönlichkeiten haben Reynolds Modell gesessen; für sie alle fand er ohne Mühe den charakteristischen Ausdruck. Bescheidene und einfache Menschen werden einfach und schlicht dargestellt. Junge Adelige, die keinen weiteren Beruf haben, als hübsch und elegant zu sein, würdige Lords, deren Hauptruhm in ihren alten Namen besteht, Beamte, Kaufleute, Juristen, über die sich nichts Sonderliches sagen läßt, — sie erscheinen in ruhiger Weise abkonterfeit, immer geschmackvoll, in sorgsam abgetönten Valeurs von blau und rot und braun, und alle eingerückt in ein interessantes Spiel von Licht und Schatten. Anders als im neunzehnten Jahrhundert der Deutsche Franz von Lenbach, der sich selbst gern ein wenig auf Reynolds hin stilisierte und dem großen Engländer gleichkommen wollte, hat Sir Joshua darauf verzichtet, Menschen ohne besondere Bedeutung im Porträt größer erscheinen zu lassen, als sie in Wirklichkeit waren. Er hat einen sehr gesunden Instinkt für die Abstufung des Wertes seiner Modelle besessen. Bei Lenbach wächst schließlich jeder einfache Kommerzienrat zu einem Konquistador auf, Fabrikdirektoren sehen drein wie Feldherren, harmlose Rentiers erscheinen wie gekrönte Häupter. Von dieser Unart hat sich Reynolds stets ferngehalten. Die kultivierte Diskretion des Engländers kam ihm dabei zustatten. Er ist aber auch niemals, wie es seinem Nebenbuhler Gainsborough leicht begegnete, bei gleichgültigeren Objekten selbst in Gleichgültigkeit und Oberflächlichkeit hinabgeglitten. Konnte ihn der Mensch, der vor seiner Staffelei saß, nicht weiter interessieren, so erwuchs ihm doch jedesmal aus der Aufgabe ganz von selbst ein malerisches Problem, das ihn fesselte, und er vergaß nie, was er seinem Handwerk schuldig war.

Erhebt sich aber das Modell über das Mittelmaß empor, so wachsen die Kräfte des Malers ins Ungeheure und mit einer divinatorischen Fähigkeit, die von ferne an Rembrandt mahnt, hebt er den tiefsten Kern seiner Persönlichkeit sichtbar vor aller Welt heraus. Er ist dabei nicht ein Geisterbeschwörer wie der große Holländer, vor dessen Bildnissen uns oft ist, als öffne sich das Chaos, und als flackre zwischen wogenden Nebelmassen am fernen Horizont ein armes Menschenseelchen auf, das ein Hexenmeister beschwor. Bei Reynolds haben die Menschenbildnisse stets etwas sinnlich Greifbareres, die italienische Schule hat ihn gelehrt, nicht nur ins Innere zu dringen, sondern als ein



Abb. 56. Mrs. Romas Meyrick (Miß Keppel). Oxford, Universitätsgalerie.
(Zu Seite 117.)

rechter Maler den farbigen Abglanz von der Welt der Erscheinungen abzulösen, durch das Sichtbare erst das Unsichtbare und Geheime wie in einem großen Symbol anzudeuten.

Die Selbstbildnisse Reynolds' lassen den Gegensatz zwischen ihm und Rembrandt besonders deutlich erkennen. Bei Rembrandt wird es ein fast unheimliches Spiel, wenn in seinem malerischen Werke Subjekt und Objekt zusammenfallen und der Künstler gleichsam seine eigene Psyche, beinahe erschreckt, aus einer vierten Dimension vor sich aufsteigen sieht. Reynolds nimmt auch sich selbst wieder körperlicher, massiver, erdhafter; er hat nichts von der Mystik des kontinentalen Germanen in sich, sondern ist der Sohn

eines praktischen Volkes. Dabei hat Reynolds ähnlich wie Rembrandt eine besondere Freude daran, den eigenen Kopf im Bilde festzuhalten; wir zählen dreiunddreißig Selbstbildnisse aus der Zeit von etwa 1746 bis 1789, so daß wir also auch hier authentisch



Abb. 57. Lavinia Counteß Spencer. 1782. Earl Spencer.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 117 u. 118.)

in die Entwicklung des Antlitzes eingeweiht werden (Abb. 1—7). Ebensowenig wie der Maler aus der Amsterdamer Breestraat ist Reynolds eigentlich ein schöner Mensch gewesen. Hat er gleich nicht Rembrandts plebejische Knollennase, so weisen doch auch

seine Gesichtszüge auf die Abstammung von einem ländlichen Geschlechte hin. Der junge Reynolds, auf jenem schon genannten Bilde der National Portrait Gallery, auf der zweiten Rembrandtanlehnung beim Earl of Crewe (Abb. 2), wie auf dem wenig jüngeren der Nationalgalerie oder auf dem frühesten Selbstporträt, das wir kennen (im Besitz



Abb. 58. Lady Anne Bingham. 1786. Earl Spencer.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 117 u. 118.)

von Mrs. Gwatkin), ist der Typus eines Nichtgroßstädters, eines Provinzialen, der in das Getriebe der Hauptstadt kam.

Was aber in allen diesen Jugendbildern schon verblüffend zutage tritt, ist die innere Festigkeit des jungen Menschen. Dieser Mann, das sieht man beim ersten Blick, weiß, was er will. Er wird sich niemals hinreißen lassen, eine Kapitaldummheit zu begehen.

Er wird Anteil nehmen an den Freuden des Lebens, aber weder der Wein, noch die Liebe, noch eine leidenschaftliche Heftigkeit werden ihn jemals aus der Bahn drängen, die er sich mit bewundernswerter, fast erschreckender Sicherheit vorgezeichnet hat. Unter den philosophisch-moralischen Lebensregeln, die er sich als Knabe aufgeschrieben haben soll, befand sich der Spruch: „Das große Mittel, in dieser Welt glücklich zu sein, ist: kleine Dinge nicht zu beachten oder sich von ihnen nicht in Aufregung setzen zu lassen." Nichts bezeichnender für den Charakter des jungen wie des alten Reynolds als diese goldene Weisheitslehre, die er nicht nur aufstellte (oder übernahm), sondern bis ans Ende seiner Tage befolgte. Niemals wahrlich hat er sich durch kleine und kleinliche Dinge



Abb. 59. Mrs. Nesbitt. Wallace Collection.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 119.)

aus der Fassung und der Ruhe bringen lassen. Und diese Kraft der Selbstbeherrschung, diese Kunst, die Leidenschaften zu dämpfen und als ein etwas kühler, objektiver Beobachter allen Verhältnissen gegenüber zu treten, hat er unbewußt auch in seine Selbstbildnisse hineingemalt. So kommt es denn auch ganz folgerecht, daß sich die Züge seines Gesichts im allgemeinen nicht allzusehr verändern. Nicht wie bei Rembrandt lesen wir aus den Wandlungen des Antlitzes das Drama, die Tragödie eines Menschen ab. Die Reihe der Selbstbildnisse Reynolds' bildet eine ruhige, fest geschlossene Reihe. Wohl macht im Laufe der Jahre das Alter seine Rechte geltend. Das Ohrenleiden, zu dem eine Erkältung im Vatikan früh den Grund legt und das sich im Laufe der Jahre immer störender bemerkbar macht (Abb. 16), bis ein riesiges Hörrohr schließlich sein unzertrennlicher

Begleiter wird, wirkt gleichfalls auf den Eindruck des Gesichts, weil der Blick der Augen, gewöhnt, sich auf den Mund des Sprechenden zu richten und überhaupt ringsum scharf zu beobachten, an Eindringlichkeit zunimmt. Schließlich verliert auch das Auge seine jugendliche Kraft, und eine Hornbrille muß sie ihm ersetzen (Abb. 7). Das alles bewirkt gewiß eine Veränderung in der Erscheinung Reynolds'; aber im ganzen entsprechen doch die Züge des Greises durchaus denen des knabenhaften Jünglings. Von dem erschütternden Kontrast, den das zerklüftete Gesicht des alten Rembrandt zu der strahlenden Frische von Saskias Bräutigam und Eheherrn darstellt, kann hier keine Rede sein. Nur die Sicherheit und Festigkeit Reynolds' wächst immer imponierender heran und steigert sich



Abb. 60. Robinetta. London, Nationalgalerie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 119.)

in dem Selbstporträt von 1780, in dem er sich als Akademiepräsident dargestellt hat (Abb. 1), zu einer unnahbaren Würde. Nicht als ein Künstler hat Reynolds sich hier dargestellt, sondern als ein Gelehrter, oder als ein Würdenträger, als ein Mann in hoher Stellung, angetan mit Barett und Talar, die Rechte fast gebieterisch auf ein Manuskript gestützt, auf die Blätter etwa einer seiner Akademiereden, die er in der Hand hält wie ein Fürst das Buch der Gesetze, die er erlassen. Und aus dem Hintergrunde löst sich, deutlich erkennbar, eine Büste Michelangelos, damit jedem Beschauer klar werde, daß hier nicht ein Künstler schlechtweg wie viele andere vor ihm stehe, sondern der Abkömmling einer erlauchten Ahnenreihe, der rechtmäßige Nachfolger des gewaltigsten Meisters der Renaissance. In solcher „Aufmachung“ blickt er uns an. Sehr pompös, sehr anspruchsvoll, sehr selbstbewußt — aber das Ganze ist mit solchem Glanz gemalt, daß

jedes Lächeln über diesen Stolz auf Eigenart und Leistungen verschwindet und sich in eitel Bewunderung auflöst. Nicht minder großartig erscheint er in den andern Selbstporträts, da er angetan mit der roten Robe eines Doktors des römischen Rechts — Doctor of Civil Law — auftritt (Abb. 4/5). Im Jahre der Ernennung zu diesem akademischen Grade, 1773, hat er sich gleich dreimal (bei Lord Leconfield, bei Earl Spencer und



Abb. 61. Lady Bampfylde. 1777. Baron Alfred von Rothschild.
(Zu Seite 116, 117 u. 119.)

beim Duke of Fife) in dem neuen Prunkkleide gemalt, das ihm allerdings koloristisch sehr zupasse kam.

Das Großartigste hat Reynolds dann in den Bildern der bedeutenden Engländer geschaffen, die er seine Freunde und Gäste nennen durfte. Die Londoner Jahrzehnte Reynolds' fallen mit der großen Zeit zusammen, da England in manchen Beziehungen die geistige Führung Europas innehatte. Das reichste und freieste Land der bewohnten Erde hatte schon im siebzehnten Jahrhundert mit gewaltiger Energie in die Geistesarbeit der Völker bestimmend eingegriffen. In der ersten Hälfte und um die Mitte des acht-

zehnten Jahrhunderts aber erhob sich die schöpferische Kraft der britischen Nation zu Leistungen von alles überstrahlendem Glanz. Ein geistiges Leben von einer Fülle und Intensität entwickelte sich, das namentlich für die germanischen Völker die Quelle der



Abb. 62. Mrs. Lucy Hardinge. 1778. Marqueß of Clanrikarde. (Zu Seite 119.)

wichtigsten Anregungen wurde und auf die Entwicklung der deutschen Literatur entscheidenden Einfluß ausgeübt hat. David Hume und seine Nebenmänner führten das Werk John Lockes weiter und machten den Weg für Kant frei. Die großen Geschichts-

schreiber, wie Eduard Gibbon, der Verfasser der berühmten, zwischen 1766 und 1788 erschienenen „History of the decline and fall of the Roman Empire", der Nationalökonom Adam Smith, der 1776 sein Buch „Wealth of nations" herausgab, legten den Grund zu neuen wissenschaftlichen Disziplinen, die das ganze folgende Jahrhundert beherrschen sollten. In der Dichtkunst schloß sich, nach James Thomsons „Seasons", die große Reihe der Werke von Edward Young, James Macpherson, Lawrence Sterne, Samuel Richardson, Henry Fielding, Oliver Goldsmith, der humoristisch-satirischen Schriften von Swift und Smollet zusammen. 1766 erschien Goldsmiths „Vicar of Wakefield", im Jahre darauf Sternes „Empfindsame Reise": die „Sentimental journey through France and Italy".

Das sind auch die Jahre von Joshua Reynolds' höchster Blüte. Ein glückliches Geschick führt sein Lebensschiff in den rauschenden Strom der glänzendsten Kulturepoche, die London je beschieden war. Und ihr hat er in seinem Werke ein unvergängliches Denkmal gesetzt. An den großen Aufgaben wuchs seine Kraft leuchtend empor. Niemals ist er in seinem Schaffen so frei und völlig unabhängig gewesen, niemals hat er sich so wie an diesen Objekten als ein bedeutungsvoller Vorläufer künftiger Kunstbewegungen gezeigt. Denn es ist interessant, daß er eben hier, wo er darauf rechnen konnte, daß man ihm unbedingt vertraue und nicht die Philister- und Banausenansprüche des gewöhnlichen Auftraggebers an ihn stelle, oft auf die letzte Ausführung und Durchglättung in Farbe und Zeichnung verzichtet und sich mit seiner genialen, breiten, beinah impressionistischen Mache begnügt hat. Man darf annehmen, daß er sehr wohl erkannte, wie scharf und eindringlich man gerade in dieser souveräner zusammenfassenden Technik den Gesamteindruck eines Menschen wiedergeben könnte; hatte schon Rembrandt den Ausspruch getan, seine Bilder seien nicht dazu da, um „berochen zu werden", so haben die hundert Jahre, die seitdem vergangen waren, den Sinn für den Wert des impressionistischen Erfassens bedeutend entwickelt. Reynolds hat später mit Nachdruck darauf hingewiesen, wie viel sein großer Konkurrent Gainsborough auf dem Wege dieser Erkenntnis geleistet hatte. Er verteidigte seinen gefährlichen und einzigen Mitbewerber nach dessen Tod gegen den Vorwurf der Menge, daß Gainsborough durch den breiten Vortrag seiner Gemälde die Augen der Zeit verletzt habe, weil er — bereits damals tritt das Wort auf, mit dem die jungen Impressionisten hundert Jahre später begrüßt wurden — von den Kunstgelehrten Alt-Englands als ein „Schmierer" betrachtet wurde. „Die Ähnlichkeit eines Bildes," rief Reynolds, „besteht mehr im Bewahren des allgemeinen Eindrucks eines Gesichts, als in der genauesten Ausführung der Züge oder irgendwelcher einzelner Teile." Er wies bereits darauf hin, daß man die Bilder Gainsboroughs ein wenig aus der Ferne betrachten müsse, daß sie erst dann ihren vollen Zauber entfalteten und wahrhaft Form gewönnen, daß die eigentümlichen Striche und Flecke, die man in seinen Gemälden tadelte, erst dann sich vermischten und eine Einheit miteinander bildeten. Zweifellos, daß Reynolds damit zugleich eine kluge Apologie seiner eigenen Meinungen unternahm. Wenn es ihm darauf ankam, Dr. Johnsons mächtiges Haupt mit den buschigen Brauen und dem etwas blöden Blick der kurzsichtigen Augen (Abb. 11), Lawrence Sternes durchtriebenen Scharfsinn (Abb. 12), Charles James Fox' hinreißende Beredsamkeit und stolze Klugheit (Abb. 26), des Naturforschers Sir Josef Bank durchdringenden Forschergeist, des Anatomen John Hunter klare Ruhe, David Garricks Schauspielergenie zu charakterisieren, so wagt er eine breite und freie malerische Behandlung, oft eine kühne al prima-Malerei, so verläßt er sich auf die Intuition des glücklichen Augenblicks und schafft damit Bildnisse von einer Überzeugungskraft, daß wir fast glauben möchten, wir könnten, nach der Liste der Reynoldsschen Dinnergäste, jedem einzelnen sein Bildnis zuweisen, auch wenn die Namen nicht überliefert wären.

Wie sein eigenes Antlitz hat Sir Joshua auch die Köpfe mancher seiner Freunde gern immer wieder gemalt, um das Problem, das sich hier bot, und das ihm immer neu erschien, nachdem er es einmal gelöst zu haben vermeinte, von allen Seiten zu belagern und zu erobern. Von Samuel Johnson kennen wir sieben, von Edmund Burke acht, von Garrick wieder sieben Porträts, die alle Möglichkeiten des interessanten Kopfes auszuschöpfen suchen, den der Schauspielerberuf dazu befähigte, in besonderem Maße die



Abb. 63. Georgiana, Herzogin von Devonshire. 1779. Earl Spencer.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 118 u. 119.

verschiedenen Seiten des inneren Wesens in den Mienen abzuspiegeln. Eine Hand, die sich genau ihres Tuns und ihrer Rechte wie ihrer Pflichten bewußt ist, hat hier in schnellen Niederschriften im Laufe der Jahre alles aneinander gereiht, was über dies interessante Thema zu sagen war. Man darf auch hierbei von ferne an die Zyklen der französischen maitres impressionistes denken, an die zahllosen Bilder, in denen Claude Monet das Spiel des Sonnenlichts und die Einflüsse der Atmosphäre auf die farbigen Erscheinungen seiner Getreideschober, Pissarro den immer neuen Anblick der Kathedrale von Rouen oder der Fassade des Louvre, Sisley die Landschaft um sein Haus in Moret festzuhalten nicht müde ward. Wenn Reynolds nicht zu den Begründern der modernen Farbenanschauung gerechnet werden darf, so zählt er zweifellos doch unter diejenigen älteren Meister, die auf dem Wege von Rembrandt, Rubens und Velasquez über Goya zu Manet eine wichtige Station bedeuten.

Allerdings, die Bedeutung des Lichts als des großen malerischen Hauptelements hat Reynolds noch nicht mit voller Klarheit erkannt. Dazu steht er noch zu sehr unter dem Eindruck des holländischen Helldunkels und des dekorativen Kolorismus der italienischen Renaissance. Seine Kunst erhebt sich zu den höchsten Ausdrucksmöglichkeiten der Tonmalerei, der Zusammenstimmung der Lokalwerte zu einem einheitlichen, milden und warmen Akkord, der Unterordnung des einzelnen unter diesen Gesamtton, und der Geschmack, mit dem er hierbei zu Werke ging, war ein schlechthin untrüglicher. Aber das Leben des Lichts, das nach der Anschauung unserer Zeit den Farben und den Dingen dieser Welt überhaupt erst ihre sichtbare malerische Existenz verleiht, ist ihm durchaus nicht der Ausgangspunkt seiner Arbeit.

* * *

Das erste Dezennium nach Reynolds' endgültiger Übersiedelung nach London ist die Geburtszeit seines Ruhmes. Wir sahen schon (s. S. 59/60), wie es am Schluß dieses Zeitabschnitts, im Jahre 1764, in seinem fashionablen Atelier aussah. Nach dem Porträt Keppels war ein heute verschollenes Doppelbild zweier junger Edelleute, der Lords Huntington und Stormgard, der zweite große Erfolg des rasch „arrivierten" Künstlers. Es folgte das Bildnis des Lord Holderneß, das für uns darum von Bedeutung ist, weil uns von einem Augenzeugen der Sitzungen eine sehr interessante, genaue Beschreibung von Reynolds' Art zu malen überliefert ist (Armstrong, S. 37).

In jenem Jahrzehnt wird aber auch der Grundstein zu des Meisters Freundeskreis gelegt. Er wird mit Samuel Johnson, dem „Gottsched der englischen Literatur", bekannt, der die Seele der Tafelrunde in Leicester Square bleibt, der treueste, anregendste, geistreichste und temperamentvollste Kamerad Sir Joshuas, der der umfassenden und gründlichen Bildung Johnsons, seinem selbständigen, klaren Urteil und seinem scharfen kritischen Verstande unendlich viel verdankte. Neben dem „Urfreund" Johnson steht von vornherein Edmund Burke, der Schriftsteller, Redner und Staatsmann, der leidenschaftliche und treue Parteigänger von Charles James Fox, der selbst durch Burke gleichfalls in Beziehungen zu Reynolds trat. Burke, der Verfasser der berühmten „Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful", die 1757 erschien, wird gewiß hinsichtlich der praktischen Grundlagen seiner theoretischen Deduktionen ebenso ein Schuldner des großen Malers geworden sein, wie dieser für die spätere Formulierung seines ästhetischen Glaubensbekenntnisses in den Diskursen neben Johnsons Rat den Burkes in Anspruch nahm. Auch die nähere Verbindung mit Garrick stammt aus jener Zeit. Unter den Künstlern, mit denen Reynolds vertrauteren Umgang pflegte, steht dann neben Francis Cotes und dem Bildhauer Wilton, die wir schon nannten, neben dem Illustrator Francis Hayman und dem Porträtisten John Astley, der auch ein Schüler Hudsons war, seit dem Beginn der sechziger Jahre der Schotte Allan Ramsay an der Spitze. Reynolds und Ramsay mußten sich schon durch ihre gemeinschaftlichen Nebeninteressen für literarische und philosophische Dinge nahe stehen; hat doch



Abb. 64. Miß Cornwall. Wallace-Collection.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 118 u. 119.)

der Edinburgher, der mit Hume befreundet war und mit Voltaire und Rousseau in Verkehr stand, selbst eine Reihe feiner und geistreicher Essays veröffentlicht.

Das Jahr 1764, das wir nun schon mehrfach als ein bedeutungsvolles für Reynolds' Leben kennen lernten, brachte dann eine Art Organisation des Freundeskreises durch die Begründung des Literarischen Klubs, zu dessen Vätern außer Reynolds, Johnson und Burke noch Goldsmith und fünf andere gehörten. Später treffen wir noch Gibbon,



Abb. 65. Emma und Elizabeth Crewe. 1766—1770. Earl of Crewe. (Zu Seite 84, 115 u. 119.)

Garrick, Adam Smith, die Theaterdichter George Colman und Sheridan, weiter James Boswell, den Biographen Johnsons, und Edmund Malone, den getreuen Herausgeber von Reynolds' schriftstellerischen Werken, an. Die Montagabende, an denen diese Elite des Londoner geistigen Lebens zusammenkam, um die Ereignisse von Kunst und Welt in zwangloser Geselligkeit durchzusprechen, haben eine historische Bedeutung erlangt.

Der Literarische Klub blieb nicht der einzige, dem Reynolds beitrat und als eifriges Mitglied angehörte. Namentlich um das Jahr 1770 steigt seine Lust, sich in munterer Geselligkeit zu tummeln und im Strom des großen Lebens der Hauptstadt zu treiben,

auf ihren Höhepunkt. Die Porträtistentätigkeit wird ein wenig eingeschränkt. Für das Jahr 1769 notiert das Tagebuch „nur“ 77 Personen, für 1770: 44, für 1771: 67. Das ist immer noch Arbeit genug, wenn man einen normalen Maßstab anlegt. Bei Reynolds' unglaublicher Produktivität jedoch bedeuten diese Zahlen eine beträchtliche Ausdehnung der freien Zeit, für die er als eifriger Wirt, Gast, Klubmann und Theaterbesucher die beste Verwendung hat. Namentlich dem Theater widmet er sich jetzt mit



Abb. 66. Herzog und Herzogin von Hamilton. 1779. Lord Iveagh. (Zu Seite 115 u. 119.)

Leidenschaft, und es ist durchaus nicht nur literarisches Interesse, das ihn dabei leitet. Als ein Welt- und Lebemann will er „dabei sein“, wo die Londoner Gesellschaft sich versammelt. Er versäumt keine Premiere und befreundet sich mit den Schauspielern. Er legt großen Wert darauf, Mitglied des Kreises zu sein, den man heute „tout Londres“ nennen würde.

Dabei sorgt er nach wie vor dafür, daß ihn nichts aus dem Gleichgewicht bringt, daß nicht das Leben ihn, sondern immer er das Leben beherrscht. In allem Gewoge bleibt Reynolds mit lächelnder Sicherheit als ein meisterlicher Schwimmer obenauf. Er



Abb. 67. Mrs. Musters mit Kind. Ende der siebziger Jahre.
London, Nationalgalerie: unter dem Titel: „Porträt einer Dame.“
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 109.)

ist durchaus ein moderner Mensch in der höflichen Rücksichtslosigkeit, mit der er sich sein Dasein gestaltet, in der Verschlossenheit, mit der er seine innersten Gefühle zu umhüllen und zu verbergen weiß. Sein Verhältnis zu den Frauen ist bezeichnend für diese Art. Er weiß den Reiz eines schönen Weibes und die Anregung wohl zu schätzen, die in der Unterhaltung mit Frauen und Mädchen, im koketten Spiel, im Flirt, zu finden ist; ganz abgesehen von dem Reiz, den sie ihm als dankbare malerische Objekte boten. Aber sorgsam und eifrig hat er sich stets davor gehütet, daß nicht die Empfindung der Leidenschaft ihm über den Kopf wachse, daß ihn nicht die Liebe aus seiner Junggesellenburg heranslocke. Ein Geheimnis schwebt noch immer über seinen Beziehungen zu Angelika Kauffmann, die um 1765 nach London kam und die ihn wohl einzufangen hoffte (Abb. 39). Hier wie in allen Fällen hat er sich als ein besonnener Lebenskünstler erwiesen, der keine Furcht zu haben brauchte, daß ihm die Sinne den Kopf verdrehten, und wenn Angelika später das Verhältnis anders dargestellt hat und damit Sir Joshuas Benehmen ein wenig zweideutig erscheinen läßt, so haben wir darin wohl mehr den Niederschlag einer Enttäuschung als einen berechtigten Vorwurf zu erblicken. Ähnlich haben sich die Beziehungen zu allen andern Frauen gestaltet, denen er näher trat, und von denen er entzückt war, soweit sich das mit seinem Ernst und seiner Würde und seinem Selbsterhaltungstrieb vereinen ließ.

Im allgemeinen kann man wohl sagen, daß ihm der Verkehr mit Frauen nicht unumgängliches Bedürfnis war. In der Hauptsache genügte ihm die muntere und

angeregte Herrengesellschaft, die er um sich versammelte. Es wurde schon wiederholt auf die Dinners hingewiesen, die er mit geringen Unterbrechungen täglich gab, wenn er nicht selbst zu Gast geladen war, und die eine Berühmtheit in London errangen. Köstlich sind die Erzählungen der Zeitgenossen über diese Schmausereien, bei denen die skrupelloseste, umfassendste Gastfreundschaft sich mit einer unvergleichlichen und unnachahmlichen Nonchalance verband. Alle Berichte stimmen überein in den Erzählungen, wie Sir Joshua alles, was ihm gerade in den Wurf kam, an seine Tafel lud, wie er seine weiblichen Hausbeherrscherinnen in Verzweiflung brachte, wenn an dem Tisch, der für sechs gedeckt war, plötzlich fünfzehn Menschen erschienen. Ob das Essen, der Wein, das Silber, das Geschirr, das Glaszeug nicht langte, war jedoch gleichgültig. In Sir Joshuas Hause muß eine Wirtlichkeit entfaltet worden sein, die über das Materielle weit hinausging. Das Gespräch, die Streitereien über künstlerische, literarische und politische Fragen, das gegenseitige Sich-necken und Sich-hänseln, die Erörterung aller Themata, die gerade die Gesellschaft Londons beschäftigten, das ist die Hauptsache. Es wird geschildert, wie die Gäste miteinander in Wortkämpfe gerieten, die oft genug recht stürmisch verliefen, wie die verschiedenen künstlerischen und politischen Parteien, denen der stets Objektive gleichermaßen zugetan war, zwischen Fisch und Braten aneinander gerieten, und wie Reynolds selbst als schmunzelnder Präses der Runde lächelnd von einem zum andern blickt und sich ihre Gründe und Gegengründe anhört, in der Meinung, daß überall ein



Abb. 68. Mrs. Rubens Hoare mit Kind. Wallace-Collection.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 109.)



Abb. 69. Lavinia Countess Spencer mit ihrem Söhnchen. Wallace-Collection.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 109/10.)

Gran vom Richtigen zu finden sei, daß überall aber auch mit Wasser gekocht werde. Er blieb sich immer gleich, ein Mann aus einem Guß, und es ist wohl richtig, daß er sich niemals für einen Menschen oder eine Sache außer seiner eigenen wahrhaft eingesetzt hat. Von allen Arten des Altruismus bleibt er unberührt. Soziale Sorgen um die übrige Menschheit kennt er nicht. Nur sein eigenes Leben so reich als möglich zu gestalten, so viel von

den Glücksgütern der Welt, nicht nur von geprägtem Golde, sondern von allen Freuden dieses Daseins, in seine Arme zu nehmen wie nur immer möglich, das bleibt sein Ziel. Es ist ein Egoismus in ihm, der so natürlich, man möchte fast sagen, so naiv und selbstverständlich wirkt, daß niemand imstande ist, hier einen Vorwurf zu erheben. Wer Großes leistet, hat das Recht dazu, selbstisch zu sein; denn durch seine Existenz allein und seine Werke beschenkt er seine Mit- und Nachgeborenen mehr als alle Kleineren durch ihr Mitleiden und ihre Mitsorge, durch ihre Hilfe und ihre Gefälligkeiten.

Auch als Lehrer hat Sir Joshua diese Art nicht aufgegeben. Wohl hat er zahlreiche Schüler in seinem Hause aufgenommen. Sie wohnten bei ihm. Sie arbeiteten unter seinem Dache. Sie durften ihn auch gelegentlich bei einer Gewandung, einem



Abb. 70. Herzogin von Devonshire und ihr Töchterchen. 1786. Herzog von Devonshire.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 116.)

Hintergrunde oder gar der Malerei einer Hand unterstützen. In der ersten Zeit des Londoner Aufenthalts sind neben Marchi der „draperyman“ Peter Toms, dem Reynolds wie andere Meister gern die Ausführung des Kostümlichen überließ, dann Thomas Beach und Hugh Barron seine Gehilfen, deren Hilfe er in Anspruch nimmt. Aber von irgendwelcher inneren Beziehung zwischen ihm und diesen jüngeren Leuten war keine Rede. Er bekümmerte sich weder in der Zeit, da sie ihm nahe waren, um ihre Arbeit, noch später um ihr Fortkommen. Er unterrichtete sie nicht und korrigierte nicht ihre Arbeiten, ja er sah sie oft wochen- und monatelang überhaupt nicht. Die guten Lehren und brauchbaren Hinweise, die er ihnen gab, waren Ergebnisse einer zufälligen Unterhaltung, nicht eines methodischen Erziehenwollens. Wenn einige seiner „Schüler“ später zu Ruhm und Ehren gelangten, so war sicherlich nicht der Meister Reynolds daran schuld. Auch James Northcote, der von allen diesen Jüngern Sir Joshuas am bekanntesten geworden ist, hat ihm selbst so gut wie nichts zu verdanken. Northcote (1746—1831),

der später durch seine Shakespeare-Bilder viel genannt wurde, dessen Biographien Tizians und Reynolds' selbst uns aber heute interessanter sind als seine Gemälde, kam als ein Landsmann des Meisters im Jahre 1771 in das Haus auf Leicester Square. Fünf



Abb. 71. Lady Cockburn mit ihren Kindern. 1773.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 116.)

Jahre hat es Northcote bei Reynolds ausgehalten, und von allen denen, die uns Kunde von Sir Joshua gegeben haben, ist er der zuverlässigste und interessanteste. Aus seinen Briefen aber geht unzweideutig hervor, wie wenig sich der Herr und Meister jenes Hauses um die ihm anvertrauten Jünglinge kümmerte. „Als ich zum erstenmal zum Malen

hinkam," so schreibt Northcote in einem Briefe kurz nach seiner Aufnahme bei Reynolds, „sprach ich mit einem von Sir Joshuas Schülern und erfuhr zu meinem Erstaunen, daß sie absolut nichts von seiner Art zu arbeiten wissen, und daß er Farben und Firnisse



Abb. 72. George Earl Temple mit seiner Familie. Counteß of Milltown. (Zu Seite 113.)

benutzt, von denen sie keine Ahnung haben, und immer in einem Raume malt, der fern von dem ihrigen liegt; daß sie ihn nur dann zu sehen bekommen, wenn er eine Hand oder eine Gewandung nach ihnen zu malen wünscht, und daß er sie immer sofort

wieder entläßt, wenn er fertig mit ihnen ist.“ Northcote hat dann später auch berichtet, daß der verehrte Meister seinen Schülern gegenüber recht tyrannisch sein konnte, daß er zum Beispiel höchst ärgerlich und herrisch war, als der jüngere Künstler öfters in dem



Abb. 73. Master Crewe. 1775–1776. Earl of Crewe. (Zu Seite 91 u. 120.)

kleinen Raume, der ihm in seinem Hause angewiesen war, Besuch empfing, so daß Northcote gezwungen wurde, Freunde, die ihn aufsuchen wollten, in aller Heimlichkeit zu sich einzulassen.

Und dennoch war Sir Joshua der geborene Repräsentant und Führer der englischen Künstler seiner Zeit. Die Anregung, die von ihm ausging, war nicht geringer dadurch, daß sie weniger direkt und lehrhaft von ihm auf die junge Generation verpflanzt wurde, sondern mehr durch seine Bilder auf sie überging und durch die Existenz seiner Persönlichkeit, die imponierend aus der weiten Schar der Londoner Maler hervorragte.

Er war dazu geschaffen, die neu begründete Royal Academy als Präsident zu leiten. Im Winter 1768 zu 1769 war das große Institut nach langen Vorbereitungen,



Abb. 74. John Charles Viscount Althorp im Alter von vier Jahren. 1786. Earl Spencer.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 119.)

Kämpfen und Intrigen endlich zustande gekommen. Es ist von diesen Vorbereitungsarbeiten in den Biographien und Dokumentensammlungen über Reynolds ausführlicher die Rede, als uns heute interessant ist. Wir haben uns daran gewöhnt, in den stolzen Staatsakademien nicht gerade einen Hort der Kunst zu sehen; wir wissen, daß alle großen Entscheidungen im Entwicklungskampfe der Kunst seit anderthalb Jahrhunderten außerhalb und abseits der Akademien getroffen worden sind. Daß alle die bedeutenden Meister, die am Ende des achtzehnten und im neunzehnten Jahrhundert die Sache der Kunst wahrhaft vorwärts brachten, ohne die Akademien oder gegen sie, von ihnen nicht beachtet oder gar bekämpft, ihr Werk vollbrachten. In England legt man auch heute



Abb. 75 Master Hare. 1788.
Im Museum in New-York und bei Lionel Phillips. (Zu Seite 120.)

noch übertriebenen Wert auf die Zugehörigkeit zu dem königlichen Institut, und auf keinem Gemälde Sir Joshuas in einer öffentlichen oder privaten Sammlung fehlt die stolze Inschrift: P. R. A. (President of the Royal Academy). Umständlich wird berichtet, was wir durchaus glauben, daß Reynolds sich auch dem Kampfe, der zur Begründung der Akademie führte, völlig fern gehalten habe, daß er — ganz seinem Charakter entsprechend — sich abwartend verhielt und erst einmal zusah, wie der Hase lief. Daß er dann erst, als die andern alles mühevoll vorbereitet hatten, sich zum Präsidenten küren ließ, und die neue Würde erst annahm, als ihm der Titel und die Stellung nach allen Seiten gesichert erscheinen konnten. Wir hören, wie die „Verschwörer", die sich von einer früheren Künstlerassoziation fast im Stil moderner Sezessionisten getrennt hatten, an einem Dezemberabend 1768 eine Versammlung im Hause des Bildhauers Wilton einberufen, wie ein Vertrauensmann Reynolds heimlich heranholt, und wie der angeblich Ahnungslose von den Versammelten, als er das Zimmer betritt, einstimmig als „Präsident" begrüßt wird. Aber als ihm einmal die repräsentative Würde anvertraut ist, weiß Sir Joshua sie auch mit unvergleichlichem Anstand zu tragen, und bis zu seinem Tode hat er sich in demselben Sinne, wie in Deutschland ein Jahrhundert später Eduard von Simson, als ein „geborener Präsident" bewährt. Reynolds ist die Seele der akademischen Ausstellungen, die nun einsetzen. Er ist es, der zum Eröffnungstag dieser jährlichen Revuen die Institution des offiziellen Festmahls einführt, das im Laufe der Jahre sich immer mehr zu einem großen Ereignis entwickelt, und zu dem sich Fürsten und Grafen, der Hof und die fremden Diplomaten herandrängen. Eine Versammlung von bedeutenden und hervorragenden Männern soll hier jedesmal zusammenberufen werden; es ist der Stolz Reynolds', immer nur in der Umgebung ungewöhnlicher Menschen sich zu bewegen, immer nur mit der Creme der Gesellschaft zu verkehren. Und noch eine zweite Einrichtung ist eine Schöpfung des Präsidenten: der festliche Akt, der jedesmal bei der Preisverteilung begangen wird, und zu dem Sir Joshua eine große Rede hält, eine theoretische Auseinandersetzung über ein bestimmtes ästhetisches Gebiet.

Am 2. Januar 1769 hat Reynolds den ersten dieser berühmten „Diskurse" gehalten, die weiter unten im Zusammenhang behandelt werden sollen. In aller Eile bereitet er sich vor, und der Leser merkt heute wohl die Spuren der Flüchtigkeit. Aber der Eindruck des gesprochenen Wortes muß ein außerordentlicher gewesen sein, und von jenem Januartage an wächst sein Einfluß auf die öffentliche Meinung Londons ins Unbegrenzte.

Vielleicht war Reynolds auch darum der rechte erste Präsident der Akademie, weil er selbst — gar nicht so sehr zum Lehrer geschaffen war. Die Folge davon war, daß er auch seinen Kollegen, die hier als Professoren und Lehrer der Jugend walten sollten, keine allzu ängstlichen Vorschriften über die Formen des Unterrichts machte. Die Londoner Akademie ist vielleicht hierdurch an der bösen Klippe vorbeigesegelt, an der die meisten anderen staatlichen Kunstanstalten Europas in ihren Bemühungen scheiterten: die jungen Leute, die hier studierten, wurden nicht allzusehr in spanische Fesseln eingeschnürt. Man begnügte sich damit, ihnen eine solide handwerkliche Grundlage zu geben und vermied es, sie auch in bezug auf das Sujet, die Stoffkreise, die erlaubten und nicht erlaubten Gegenstände der Darstellung festzunageln. Dadurch daß der Präsident selbst kein Schulmeister war, kam zweifellos ein freierer und frischerer Luftzug in die akademische Schulstube, der sehr wohltätig wirkte.

Von diesem Jahre 1769 an, das dem Schulmeisterssohn aus Plymouth auch den Adelstitel einbrachte — am 21. April wird er ihm vom König Georg III. verliehen — ist Reynolds das anerkannte und unbestrittene Haupt der Künstlerschaft seines Vaterlandes. In demselben April wird die erste Ausstellung der Royal Academy eröffnet, und damit präsentiert sich das neue Staatsinstitut vor der Öffentlichkeit. Neben dem methodischen Kunstunterricht war die Veranstaltung dieser Unternehmungen ein Hauptzweck der ganzen Akademiegründung. Neun Jahre vorher, 1760, hatte die Incorporated Society of Artists, die den Keim der späteren offiziellen Körperschaft darstellt — auch Reynolds gehörte ihr an —, die erste Kunstausstellung im modernen Sinne in London ins Leben gerufen. Sie hatte einen Erfolg, der alle Erwartungen übertraf. Und schon die zweite Ausstellung, im Frühjahr 1761, brachte in den wenigen Wochen ihres Bestehens eine Einnahme von 13000 Mark, erzielt durch den Verkauf von ebensovielen Exemplaren des mit zwei Stichen von Hogarth geschmückten Katalogs. Das steigerte sich noch, und als nun die Akademie die Leitung der Ausstellungen in die Hand nahm, wurden sie noch weit mehr als bisher große Ereignisse des Londoner Lebens: die erste war trotz der kurzen Zeit von 29000 Menschen besucht!



Abb. 76. Der kleine Samuel im Gebet. London, Nationalgalerie. Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 108 u. 123.)

In jenem Jahre 1769 erscheint der Präsident mit einer

ganzen Reihe seiner Meisterwerke: man sieht von ihm die „Herzogin von Manchester mit ihrem Sohn als Diana den Cupido entwaffnend", die „Mrs. Blake als Juno, die den Gürtel der Venus entgegennimmt", die jung verstorbene, schöne „Miß Morris als Hoffnung, die Liebe umfangend" (Abb. 87), und das Gruppenbild der Mrs. Bouverie und der Mrs. Crewe, die sich heute, stark nachgedunkelt, in der Galerie des Earl of Crewe befindet, damals aber das hellste Entzücken über die leuchtende Herrlichkeit seiner Farben und die Anmut des Arrangements der beiden Frauen vor einem Parkhintergrund erregte (Abb. 65).

Von nun ab schickt Reynolds jedes Frühjahr die letzten Früchte seiner Kunst auf die Ausstellung. Im April 1770 ist er mit sieben Bildern vertreten: mit dem Doppelporträt der Mrs. Bouverie und ihres Gatten, der Lady Cornwallis, des Lustspieldichters Georg Colman, des Lord Sidney und Obersten Acland als Bogenschützen, und mit je einem Bilde Johnsons und Goldsmiths. Das Johnsons ist das zweite Bildnis, das Reynolds von dem Freunde malte (das erste, das wir besitzen, lag schon vierzehn Jahre zurück); es war für des Schriftstellers Stieftochter Miß Lucy Porter bestimmt. Das Original des sprühend lebendigen Werkes, das durch die lebhaft explizierende Geste der beiden Hände in Reynolds' Oeuvre eine Sonderstellung einnimmt, befindet sich heute in der Sammlung des Duke of Sutherland, daneben existieren jedoch noch zwei Wiederholungen, eine im Besitz von Mrs. Kay und Miß Drummond, nach der unsere Abbildung 10 aufgenommen ist. Reynolds mag gerade in diesem Jahre 1770 auf der Ausstellung keinen leichten Stand gehabt haben; denn sein Nebenbuhler Gainsborough, der sich auch schon im Jahre zuvor mit der Lady Molyneux eingefunden hatte, spielte diesmal seinen Haupttrumpf aus: den „Blue Boy". Ob freilich Publikum und Kritik des damaligen London schon erkannten, daß dieser Gainsborough den Arbeiten des Präsidenten gegenüber, so imposant sie waren, die Zukunft bedeutete, darf immerhin bezweifelt werden.



Abb. 77. Prophet Samuel als Kind. 1788. Dulwich Gallery.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 123.)

Neben Gainsborough aber erwuchs Reynolds in eben jenen Jahren ein zweiter, nicht minder gefährlicher Konkurrent: George Romney, der jüngste der drei großen Begründer der englischen Porträtkunst. Die Kunstgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts war von der unvergleichlichen Hoheit der akademischen Würden so durchdrungen, daß sie Sir Joshua in diesem Dreieck selbstverständlich die



Abb. 78. Das Erdbeermädchen. 1771/72. Wallace-Collection.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 120.)

Spitze anwies, als den Platz, der ihm ohne weiteres gebührte. Die Revision der modernen Ästhetiker hat diese alte Rangordnung aufgehoben und die einstige Gleichstellung der drei wiederhergestellt, die schon ihre Zeitgenossen dunkel empfanden, wenn sie sich das auch der Respektsperson des „Präsidenten" gegenüber nicht offen einzugestehen wagten. Wir Heutigen sind nicht mehr im Zweifel darüber, daß Romney mit seinem breiten, freien Vortrag und der Frische und Delikatesse seines Kolorits als Maler — sofern Malerei im Grunde und vor allem die Kunst des farbigen Ausdrucks ist — den Vergleich mit Reynolds ruhig aufnehmen kann, wenn er ihn auch als Persönlichkeit, als Kulturfaktor und intellektuelle Potenz gewiß nicht erreicht. Auch die Londoner Gesellschaft schätzte jene

Eigenschaften Romneys, und es ist kein Zweifel, daß die Abnahme der Reynolds zufließenden Aufträge nach 1770 damit zusammenhängt. Der eigentliche Wettkampf begann freilich erst einige Jahre später: 1774 übersiedelte Gainsborough von Bath nach London, und im Jahre darauf kam Romney nach Absolvierung eines römischen Trienniums in die Hauptstadt zurück. Aber die unumschränkte Alleinherrschaft Sir Joshuas auf dem Bildnismarkt erfährt schon vorher eine leise Erschütterung.

Ins Jahr 1771, da sich die ersten Anzeichen dieser Veränderungen geltend machen, fallen gleichwohl eine Reihe von Arbeiten, die denn doch beweisen, daß Reynolds der Konkurrenz fest ins Gesicht blicken durfte. Neben zwei mythologischen Szenen: „Venus den Cupido scheltend, weil er rechnen lernt“ — ein Thema, das Beifall fand, weil sich darüber geistreicheln ließ — und „Bacchus und Nymphe“ erscheint der prachtvolle michelangeloske Prophetenkopf des als Modell vielbenutzten Pflasterers White (Abb. 35), sowie eine Reihe bemerkenswerter Porträts, darunter eins der von Reynolds wiederholt gemalten Lady Mary Waldegrave und das Bild der Miß Polly Kennedy (im Besitze von William Waldorf-Astor). Auch ein Bildnis von Reynolds' Nichte „Offy“ (Theophila) Palmer ist dabei, die der Meister sich im Jahr zuvor bei einer Reise in seine Heimat mit nach London genommen hatte, und die bei ihm blieb, bis sie 1781 die Gattin Richard Lovell Gwatkins und die Stammutter der noch heute blühenden Familie Gwatkin wurde. Neben ihr lebte seit 1773 ihre ältere Schwester Mary, die spätere Counteß of Inchiquine und Marchioneß of Thomond, bei dem Onkel, den sie dann auch beerbte. Aber Reynolds' Liebling blieb Offy, die ihm der Sonnenschein seines Hauses war, — daß er ihr trotzdem bei ihrer Vermählung nichts als einen wunderlich offiziellen, ganz landläufigen Gratulationsbrief sandte, ist ein ungemein bezeichnender Beitrag zur Charakteristik des Meisters. Er beginnt in diesem köstlichen Dokument seines durch nichts zu erschütternden Herzensgleichmuts mit einer Entschuldigung, daß er „Abend für Abend“ daran verhindert worden sei, ein Schreiben der Nichte zu beantworten (wohl die Anzeige der bevorstehenden Hochzeit). Nun habe er sich endlich eine Stunde zu dem schwierigen Geschäft freigemacht. „Aber in diesem Augenblick läßt Mr. Edmund Burke sich melden und schlägt mir eine Gesellschaft vor, besteht aber darauf, daß ich



Abb. 79. Das Alter der Unschuld. London, Nationalgalerie. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 109, 120.)



Abb. 80. Penelope Brothby (The mob cap). Mrs. Thersites. (Zu Seite 120.)

Dir schreibe, während er daneben steht, weil er auch noch einige Worte hinzufügen möchte. Du mußt also annehmen, daß ich alles gewünscht und ausgesprochen habe, was meine Liebe zu Dir und meine Freundschaft für Herrn Gwatkin mir eingibt. Daß Ihr so glücklich werden möget, wie Ihr es verdient, ist mein aufrichtiger Wunsch, und somit werdet Ihr das glücklichste Paar in ganz England werden. Und so segne Euch Gott. Den Rest überlasse ich Mr. Burke!" Punktum! — Wundervoll! . . .

Zu gleicher Zeit wurden die Beziehungen Reynolds' zu seiner Heimat auf andere Weise erheblich fester geknüpft: 1771 wird er zum Alderman, zwei Jahre darauf sogar zum Mayor von Plympton erwählt, worauf er seiner Vaterstadt sein Selbstporträt in

der Stola der ihm eben erst verliehenen Würde eines Doctor juris zum Geschenk macht. Es paßt durchaus zum Bilde Sir Joshuas, daß ihm diese steigenden äußeren Ehren offensichtlich noch größeres Vergnügen bereitet haben als anderen Künstlern ähnliche Reverenzen der Zeitgenossen. Bereitwillig kommt er beide Male in seine Vaterstadt, um sich feiern zu lassen und sich festlich zu bedanken. Er legte Wert darauf, nicht nur ein Maler, sondern ein Bürger und ein „großes Tier“ zu sein.

Das Jahr 1773, da der Fünfzigjährige sich also geehrt sieht, ist auch sonst für ihn ein Jahr von Bedeutung. Eine ganze Schar hervorragender Werke entsteht in seinem Verlauf und wandert auf die Ausstellung. Reynolds' größtes und — mißlungenstes „Historienbild“, die Gruppe Ugolinos und seiner Söhne im Hungerturm zu Pisa, wird



Abb. 81. Prinzessin Sophie Mathilde von Gloucester. 1774. Windsor.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 119.)

nach langen, unendlich fleißigen und mühevollen Studien und Vorbereitungen fertig gestellt. Es wird von ihm, wie von vielen der hier nur kurz genannten Arbeiten (wie an dieser Stelle allgemein bemerkt sei) noch ausführlicher gesprochen werden. Ebenso von dem schönen Bilde der National Gallery mit den drei Grazien, die eine Büste des Hymen bekränzen und die gleichfalls in diesem großen Jahre Reynolds Modell standen. Unter dem vollen Dutzend Bilder ferner, die der Präsident 1773 auf die akademische Ausstellung schickte, befand sich neben einer Liste kostbarer Porträts, das „Erdbeermädchen“, die Perle der Wallace-Collection; unter dem, was sonst noch in seinem Atelier entstand, nichts Geringeres als die berühmte Gruppe der Lady Cockburn mit ihren Kindern und das Bild des schottischen Philosophen Beattie, der uns in seinen Aufzeichnungen ein interessantes Bild von der Art der Reynoldsschen Arbeit überliefert hat. Eine Probe sei hier mitgeteilt, die Notiz vom 16. August 1773: „Frühstück bei Sir Joshua, der heute das allegorische

Bild anfängt.“ (Reynolds hatte hinter das Porträt Beatties eine allegorische Gruppe gesetzt, die seine Bedeutung ausdrücken und seine Überlegenheit über alle möglichen Historiker und Philosophen, selbst über Voltaire, feiern sollte.) „Ich saß ihm fünf Stunden;



Abb. 82 Miß Bowles. 1776. Wallace-Collection.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 119.)

in dieser Zeit beendete er den Kopf und skizzierte meine Figur. Die Ähnlichkeit ist frappant und die Ausführung geradezu meisterhaft. Die Gestalt ist in Lebensgröße. Obwohl ich ihm fünf Stunden saß, war ich nicht im geringsten ermüdet: denn Sir

Joshua hatte mir einen großen Spiegel gegenübergestellt, der mich befähigte, jeden seiner Pinselstriche zu verfolgen. Es war sehr interessant für mich, das Fortschreiten der Arbeit zu beobachten, sowie die leichte, meisterhafte Manier des Künstlers."

Wiederum ein treffliches Stückchen zur Charakteristik Reynolds'. Die Künstler kann man sich zusammensuchen, die es fertig bekämen, ihrem Modell einen Spiegel in die Hand zu geben, damit es ihre Arbeit genau verfolgen kann! Wie ängstlich sind die meisten darauf bedacht — und wie begreiflich ist es —, daß man die Tätigkeit ihrer Hand nicht in jedem Augenblick kontrollieren kann! Reynolds' kühles Selbstbewußtsein läßt sich hierdurch so wenig wie durch irgend etwas anderes stören. Im Gegenteil, man hat das Gefühl, daß ihn die Bewunderung, mit der Beattie jeden Pinselstrich durstig und gierig mit den Augen verfolgt, bei der Arbeit anfeuert. Das war ihm offenbar eine kleine Sensation.

In den Jahren 1774—1776 erreicht Reynolds' Arbeit und Leben wieder einen neuen Höhepunkt. Wir sehen ihn umgeben von reizvollen und schönen Frauen. Eliza Sheridan tritt in seinen Kreis, und es beginnt die Reihe der wundervollen Bildnisse, die Sir Joshua von ihr malte. Georgiana Spencer, die er schon als kleines Kind porträtiert hatte, kehrt als Herzogin von Devonshire in seinen Kreis zurück, und er malt sie nun als junge Frau und als Mutter. Reynolds' Theaterleidenschaft steigt in dieser Zeit auf ihren Höhepunkt. Ist 1776 doch das Jahr, in dem Sarah Siddons zum erstenmal die Londoner Bühne betritt. Auch „Perdita" Robinson gehört nun zu den Lieblingen des Theaters, des Publikums und des Meisters. Richard Brinsley Sheridan, der Verfasser der „Lästerschule", den der Meister gleichfalls mehrere Male porträtiert hat, wird in den Freundeskreis aufgenommen. Klubsitzungen und Dinners drängen sich im Taschenbuche zu unübersehbaren Scharen zusammen. Aber die Produktion hält sich dennoch auf respektabler Höhe. Unter zwölf, dreizehn Bildern erscheint er nicht auf der Ausstellung. Eine ganze Reihe seiner schönsten Meisterwerke fallen in diesen Zeitabschnitt: der Bischof Newton (im Lambeth-Palace zu London), Mrs. Sheridan als Cäcilia (bei Lord Iveagh), die Herzogin von Gloucester (Buckingham-Palace), der köst-



Abb. 83. Frances Harris mit ihrem Hund. 1789. Earl of Darnley. Nach einem Mezzotinto-Blatt von J. Greger. (Zu Seite 119.)



Abb. 84. Engelköpfe (Frances Isabella Gordon). 1787. London, Nationalgalerie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 109.)

liche Master Crewe als kleiner Heinrich VIII. (beim Earl of Crewe, Abb. 73), der Lord Temple, einer der besten, lebendigsten Garricks (Duke of Bedford, Woburn), und das große Bildnis der Herzogin von Devonshire (Earl of Spencer). Und zu den Ehrungen, die Reynolds bisher in seinem Vaterlande erwiesen wurden, gesellt sich nun ein beglückendes Zeichen der Bewunderung des Auslandes: 1776 ernennt die Florentiner Akademie Sir Joshua zu ihrem Mitglied, und der englische Meister sendet sein Selbstporträt, in Barett und Talar, eine Papierrolle in der Hand haltend, für den berühmten Saal der Uffizien nach Italien.

Die nächsten Jahre führen uns zu Arbeiten Sir Joshuas, die kühner als die bisherigen über den Rahmen seiner gewohnten Tätigkeit hinausgingen. Das sind einmal

die Gruppenbilder, die jetzt entstehen: die Familie Marlborough in Blenheim, die 1778 auf der Ausstellung prangte, die figurenreichen beiden Darstellungen der Mitglieder der Dilettanti Society, an denen er von 1777 bis 1779 sich mühte, und die reizende Trias der Schwestern Waldegreve, die 1780 entstand — neben den „drei Grazien" die wertvollsten größeren Kompositionen des Meisters. Und es sind zweitens die religiösen Entwürfe Reynolds': die 1816 in Schloß Belvoir verbrannte „Geburt Christi" und die Allegorien des Glaubens, der Liebe, der Hoffnung, der Mäßigkeit und der Standhaftigkeit für die Fenster der New College-Kapelle in Oxford, die der Glasmaler Jervas in die Sprache seiner Kunstfertigkeit übertragen sollte. Trotz dieser Erweiterung des Arbeitskreises geht die Teilnahme am geselligen und öffentlichen Leben ihren erstaunlichen Gang weiter. Zwar reißt der Tod bereits zwei empfindliche Lücken in die Freundesschar: 1779 starben Garrick und Hudson, dem Reynolds bis zu seinem Ende die Treue gehalten hat, ebenso wie der in den Hintergrund gedrängte ältere Künstler seinem großen Schüler mit neidlos-unbefangener Anerkennung gegenüberstand. Doch andere Persönlichkeiten ersetzen die Abberufenen. Und im Jahre 1778 schon begann überdies ein ähnliches Spiel wie seinerzeit zwischen Reynolds und Angelika Kauffmann: die Romanschriftstellerin Frances Burney, die Verfasserin der berühmten „Evelina", wird ihm vertraut und hat sicherlich, wenn auch nicht mit der virtuosen Koketterie der Malerin, allerlei Schlingen über sein Haupt geworfen, ohne daß ihr der Fang glückte.

Das letzte Dezennium von Reynolds' Tätigkeit zeigt seinen Stern noch in voller Mittagshöhe; umgeben von ungemindertem Reichtum der Arbeit und des Lebens schreitet er über die Schwelle des siebenten Jahrzehnts. 1780 übersiedelt die Akademie von Pall Mall, wo sie sich zuerst einquartiert hatte, nach ihrem neuen Heim am Strand, das ihr Sir William Chambers auf dem Terrain des alten Somerset-House errichtete. Auf der ersten Ausstellung, die einen gewaltigen Erfolg zu verzeichnen hatte, war der Präsident mit sieben Werken vertreten, unter denen das Bild der gegen einen landschaftlichen Hintergrund gestellten Lady Dorothy Worsley in der Uniform des Miliz-Regiments ihres Gatten (beim Earl of Herewood) als leuchtendste Perle hervorstrahlt. Unter den neuen Porträts, die er in Angriff nimmt, ist eins der wichtigsten das des Lord Richard Cavendish in der Grosvenor Gallery, mit dem Hintergrund einer stürmisch bewegten See, den John Raphael Smith in seinem ausgezeichneten Kupferstich in eine Wüstenlandschaft mit der Sphinx verwandelte. Die Ausstellung des nächsten Jahres, auf der dies prachtvolle Bild erschien, brachte daneben noch die Gruppe der Ladies Waldegrave, das entzückende Kinderbildnis des Master Bunbury, den Northcote so vortrefflich kopiert hat — das Original kam im Jahre 1907 bei einer Londoner Auktion in fremde Hände —, und den Tod Didos, der heute im Buckingham Palace hängt (Abb. 88).

Dasselbe Jahr 1781 ist für Reynolds' Leben von Bedeutung durch eine große Reise nach dem Kontinent. Zwei Ausflüge nach Paris, in den Spätsommermonaten 1768 und 1771, gehen ihr voraus; doch lassen sich die Ziele und Ergebnisse des Aufenthalts in der französischen Hauptstadt, die dem Meister schon von der Rückreise aus Italien her bekannt war, nicht genau verfolgen, während uns von der Kunstfahrt, die er nun unternahm, sehr eingehende Aufzeichnungen erhalten sind, offenbar für eine nicht zustandegekommene Veröffentlichung bestimmte Notizen, die der getreue Malone später, so wie sie waren, zum Abdruck gebracht hat. Danach ging Reynolds' Reise, deren Zweck das Studium der niederländischen Kunst war, über Brügge, Gent, Brüssel, Mecheln, Antwerpen nach Holland hinein, über Rotterdam, den Haag und Haarlem nach Amsterdam, dann ins deutsche Rheinland, wo Düsseldorf, Kleve, Köln und Aachen berührt werden, schließlich durch Belgien wieder nach London zurück, wo er nach zweimonatiger Abwesenheit Mitte September wieder eintrifft. Das große Resultat der Reise ist der ungeheure Eindruck, den Rubens' sinnlich-glühende Farbenherrlichkeit bei dieser ersten eingehenden Bekanntschaft auf ihn macht, und dessen unmittelbare Wirkungen sich dann in dem kühneren Kolorit der Meisterwerke aus den achtziger Jahren deutlich genug kundgeben. Als Reynolds zwei Jahre später seine zweite und 1785 seine dritte niederländische Reise unternahm, erlebte er zwar bei der Wiederbegegnung mit den Bildern des Meisters von



Abb. 85. Lady Sarah Bunbury, den Grazien opfernd. 1765. Sir Henry Bunbury. (Zu Seite 110.)

Antwerpen eine kleine Enttäuschung, weil jener erste mächtige Eindruck naturgemäß nicht wiederkehren wollte, aber der tiefgehende Einfluß Rubens' auf ihn blieb doch bestehen. Die beiden letzten Reisen zeigen Reynolds überdies als leidenschaftlichen und verschwenderischen Sammler. 1783 wie 1785 kehrt er mit Kunstschätzen reich beladen heim; bei der letzten Fahrt soll er bei den Auktionen die Kleinigkeit von 20 000 Mark ausgegeben haben. So ergänzte er seinen Besitz von Werken alter Meister zu einer stattlichen Galerie, die er im Jahre vor seinem Tode, 1791, nachdem die Akademie den en bloc-Ankauf abgelehnt hatte, am Haymarket zum Besten seines alten Dieners öffentlich ausstellte.

Die Arbeitskraft Sir Joshuas bewegte sich um sein sechzigstes Lebensjahr wieder in aufsteigender Linie. 1782 erscheint er mit fünfzehn, 1783 mit zehn, 1784, da er offiziell zum „Hofmaler" Georgs IV. ernannt wird, gar mit sechzehn Bildern auf der Ausstellung. Bedeutsame Werke sind darunter: das Porträt der Mrs. Baldwin in orientalischem Aufputz, mit einem Turban auf dem vollen schwarzen Haar (Marqueß of Lansdowne), Perdita Robinson mit gepudertem Haar und schwarzem Federhut (Baronin Mathilde von Rothschild in Frankfurt a. M.), John Thomas, Bischof von Rochester, mit der Westminsterabtei im Hintergrund (Städtische Galerie zu Birmingham), dann das berühmte Bild der Miß Siddons als tragische Muse, ihre Bühnenkollegin Mrs. Abbington als Roxane (im Trinity College zu Oxford), daneben Bildnisse von Charles James Fox, vom Prinzen von Wales (Abb. 18) usw. Die Ausstellung von 1784 führte zu der Entzweiung der Akademie mit Gainsborough, der im Jahre vorher mit einem Viertelhundert seiner herrlichsten Werke noch den Erfolg des ganzen Unternehmens entschieden hatte, namentlich da Reynolds durch einen Zufall gerade diesmal weniger glänzend vertreten war als sonst. Hängekommissionszwistigkeiten waren nun der Grund, daß der gefährliche Rivale des Präsidenten seine Bilder von der Ausstellung zurückzog und der ganzen hochmögenden Körperschaft für den Rest seines Lebens den Rücken drehte; und die Verteidiger der Akademie können reden, soviel sie wollen, wir werden den Verdacht nicht los, daß ein Quantum Neid und Mißgunst gegen den genialen Eigenbrödler, der gewiß auch seine Mucken und Launen hatte, mitsprach, als die Zünftler seine Forderungen nicht erfüllten und dem Künstler, der neben Reynolds Jahr für Jahr die Kosten des Ruhmes der Ausstellungen getragen, mit verklausuliertem Undank lohnten.

Dasselbe Jahr raubt Reynolds den besten und liebsten Genossen seines Lebens. Im Dezember 1784 stirbt Samuel Johnson, von dem er in den Jahrzehnten intimsten Verkehrs die stärkste geistige Anregung erhalten hatte, der alte fröhliche Tischkamerad, der immer bereite Kampfhahn im Streit um ästhetische Probleme, den Sir Joshua selbst so lebendig in einem seiner „Dialoge" charakterisierte. Als Johnson starb, bat er Reynolds auf seinem Sterbebette, ihm dreierlei zu versprechen: niemals am Sonntag zu malen; so oft wie möglich und stets am Sonntag in der Bibel zu lesen; und ihm eine Schuld von dreißig Pfund zu erlassen — der Witz eines sterbenden Engländers und zugleich ein bezeichnendes Stücklein aus dem lustigen London des achtzehnten Jahrhunderts, das bei aller Freidenkerei an Bibel und Kirche festhält, wie das ganze Land bis ins zwanzigste Jahrhundert an Bibel und Kirche festgehalten; sicherlich weniger aus religiöser Gläubigkeit als aus einem merkwürdig überzeugten Konservatismus der Gesinnung. Sir Joshua, wie Armstrong es ausdrückt, erklärte sich gern bereit, alle drei Versprechen zu geben, hielt es aber nicht für nötig, die beiden ersteren zu halten . . .

Auch bei Reynolds selbst mehren sich allmählich die Zeichen des Alters. Von seiner wachsenden Schwerhörigkeit vom Jahr 1780 an erzählen die Berichte der Tischgenossen. Auch die Schwäche der Augen nimmt zu. Aber noch nicht erschlafft seine Lebenslust und seine Freude an der Geselligkeit, und seine Kunst entfaltet sich in dem Lustrum vor dem plötzlichen Erschlaffen im Jahre 1789 zur gewaltigsten Kraft. Immer großartiger, kühner, souveräner und einheitlicher ward Stil und Ausdruck. Reynolds gehört zu den großen europäischen Malern, bei denen wir dieses wundervolle Wachsen und Steigen bis ins hohe Alter beobachten können. Im scharfen Gegensatz zu den deutschen Verhältnissen, wo wir — man denke an Menzel und Böcklin — nicht diesen

Erscheinungen, sondern eher einer Art Rückwärtsentwicklung bei den führenden Meistern begegnen, finden wir bei den Franzosen und Engländern das eigentümliche Schauspiel jenes Emporsteigens in höchste Sphären während des letzten Jahrzehnts der Arbeit, das wir auch bei Rembrandt antreffen.

1785 setzen unter den sechzehn Bildern, die Reynolds zur Ausstellung sendet, vor allem die Porträts des Earl of Northington (in der National Gallery of Ireland und bei Lord Henley) durch die freie, leichte Art des Vortrags in Erstaunen, die etwas von der breiten Selbstherrlichkeit des Frans Hals an sich trägt. Das nächste Jahr bringt neben dem kleinen Herkules mit den Schlangen für die Kaiserin Katharina von Rußland



Abb. 86. Die Grazien, eine Büste des Hymen schmückend (die Schwestern Montgomery). 1773. London, Nationalgalerie. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 112)

(Petersburg, Eremitage; Abb. 106/7), für die ihm die Zarin ein Honorar von 30000 Mark und eine mit Juwelen besetzte Dose sandte, vor allem das herrliche Bild der Herzogin Georgiana von Devonshire mit ihrem Töchterchen, die Engelsköpfe der Nationalgalerie und das Meisterstück des Lord Heathfield. 1786 ist Reynolds als Wirt und Gast mehr beschäftigt, als in manchen jüngeren Jahren, Perdita Robinsons Plaudertalent entzückt den Alternden, unbeugsam scheint seine Lebens- und Arbeitskraft. Und 1788 gar bringt die Ausstellung noch siebzehn, 1789 elf Werke seiner Hand. „Cimon und Iphigenie“ ist dabei (Buckingham Palace, Abb. 96), die Krone von Reynolds' „historischen“ Experimenten. Ferner der liebenswürdig-farbenheitere „Puck“ (Abb. 98). Ein prachtvoller Sheridan. Ein glänzend repräsentatives Porträt des Lord Lifford im Kanzlerornat. Glorreich wie nie tritt Sir Joshua in diesem Frühjahr auf. Es war sein Abschied.

* * *

Man dringt am leichtesten in den Kern von Reynolds' Malerei ein, wenn man sie im Vergleich mit der Kunst seines gleich großen, nur weniger glücklichen Rivalen betrachtet. Kein Zweifel, daß Gainsborough dem malerischen Empfinden und der Farbenanschauung unserer Gegenwart erheblich näher steht als Sir Joshua. Er hat, sehr viel naiver als Reynolds, weit mehr Naturkind, weit unbefangener als er, die Wirklichkeit angeschaut und auf sie reagiert. In dieser Frische und Unbekümmertheit, mit der Gainsborough an seine Aufgaben herantrat, hat er sich gewiß öfter „verhauen" als sein Konkurrent, dem so etwas kaum begegnete. Sein Lebenswerk weist weit größere Schwankungen auf als das des großen Nebenbuhlers. Aber in seinen Meisterstücken ist er Reynolds für unser Gefühl überlegen. Gainsborough sieht und denkt und arbeitet rein wie ein Maler und nur als ein Maler. Er ist kein bewußter Psychologe, noch weniger ein Gelehrter, gar kein Kritiker oder Theoretiker, überhaupt kein Kenner der internationalen Kunstgeschichte. Er ist fast niemals aus seinem geliebten England, aus den Parks und Landhäusern und Gärten seiner Heimat herausgekommen. Er hat sich, möchte man sagen, um seine Kunst nicht so viel „Gedanken" gemacht wie Reynolds, der darin wieder Hogarth näher steht, daß er ein Gran vom lehrhaften Realismus des bürgerlichen Ethikers übernommen hat. Und wenn Johnson mit den Augen blinzelt, wenn der Künstler selbst mit dem Hörrohr erscheint, so appellieren auch solche Effekte an Neigungen des Beschauers, die abseits vom Interesse für das eigentlich Malerische liegen und eine gegenständliche, literarische Neugierde aufsuchen.

Der Gegensatz zwischen Reynolds und Gainsborough hat sich dann auch im Leben der beiden Meister deutlich genug fühlbar gemacht. Intimere Beziehungen haben zwischen ihnen nicht bestanden, und als Gainsborough den Ausstellungen der Royal Academy fernbleibt, hat Reynolds sich weiter keine Mühe gegeben, ihn zu halten. Von kleinlicher Eifersucht wird dabei keine Rede sein können. Sir Joshua war von seinem Wert und seiner Bedeutung viel zu sehr durchdrungen; von der göttlichen Kraft des Genies, die in Gainsborough loderte, hat er überhaupt niemals allzuviel gehalten, weil er ein überzeugter Anbeter des Gesetzes war, des „Regulbuchs", wie die deutschen Dichter der Sturm- und Drangperiode gern sagten; weil er die konsequente Linie der Tradition nicht verlassen sehen wollte. Zu einem heftigeren Zusammenstoß zwischen den beiden kam es gleichwohl nicht. Aber das Verhältnis scheint doch ein recht kühles gewesen zu sein. Als Gainsborough 1774 von Bath nach London übersiedelte, soll Reynolds, wie es heißt, ihm einen Besuch gemacht haben, der niemals erwidert worden sei. Dafür habe dann acht Jahre später Gainsborough begonnen, Reynolds zu malen, wohl in der Erwartung, daß Sir Joshua auch ihn zu einer Sitzung bitten werde. Dies letztere ist jedenfalls nicht geschehen, und es ist möglich, daß darum auch Gainsboroughs Reynolds-Porträt nicht zustande kam, obschon auch Reynolds' Erkrankung gleich nach Beginn der Arbeit — er wurde im November 1782 von einem leichten Schlaganfall getroffen — den Fortgang des Werkes unterbrach, bis dann, vielleicht in Verbindung mit einem Mißverständnis oder mit einem ungünstigen Zufall, die ganze Sache im Sande verlief. Das Schicksal hat es nun einmal gewollt, daß alle Versuche der Annäherung zwischen den beiden nicht über dies Anfangsstadium hinauskamen, und daß wir um jene beiden „Pendants", deren Wert unschätzbar wäre, betrogen worden sind.

Der eigentümliche Gegensatz zwischen Reynolds und Gainsborough wird dadurch besonders deutlich, daß beide nicht nur dieselbe Generation ihrer Landsleute, die gleiche gesellschaftliche Schicht unter denselben politischen und sozialen Verhältnissen malten, sondern zum Teil schlechthin dieselben Menschen. Auch Gainsborough hat, wie Reynolds, Porträts von Perdita Robinson, von Mrs. Sheridan, von Garrick, von Sarah Siddons gemalt. Wenn Reynolds Fox porträtierte, so hat Gainsborough Pitt konterfeit. Aber es ist auch bei Identität des Modells, als seien es verschiedene Menschen, die hier und dort uns auf der Leinwand begegnen. Die Verschiedenheit bezieht sich auf alle Phasen der künstlerischen Arbeit. Zunächst auf die Konzeption. Für Gainsborough sind alle diese Leute in der Hauptsache farbige Erscheinungen; für Reynolds sind sie Individualitäten. Bei Gainsborough sind sie durchaus nicht so fest persönlich umschrieben; bei Reynolds



Abb. 87. Die Hoffnung nährt die Liebe (Porträt der Mrs. Morris). 1768/69.
Marqueß of Lansdowne. (Zu Seite 84.)

erscheinen sie nicht nur ihrem Aussehen nach, sondern auch nach ihrer Arbeit charakterisiert. Gainsborough steht auf der Linie des van Dyck, der lediglich Fürsten und Aristokraten zu malen hatte, für die ihre schöne Existenz den Lebensberuf bedeutet; Reynolds beginnt die Reihe der modernen Porträtisten, die ein arbeitsames, in seinem Berufe stehendes, bürgerliches Geschlecht zu malen haben, das sich seiner Tätigkeit nicht schämt. Wir wissen, wie sehr die Charakterisierung des speziellen Berufes im neunzehnten Jahrhundert zu Über-

treibungen geführt hat. Die äußerste Konsequenz dieser Richtung haben wir etwa in den Porträts von Knaus, der Mommsen im Wust seiner Papiere, Bücher, Manuskripte und Notizen, Helmholtz umgeben von seinen physikalischen Instrumenten, beide am Schreibtisch des Arbeitszimmers, belauschte. Heute hat sich gegen diese allzu realistische, die Aufmerksamkeit auf Nebendinge lenkende, lehrhafte Art längst eine Reaktion geltend gemacht. Reynolds, der im Anfang der Linie steht, ist noch geschmackvoll und diskret genug, das Wesen des Berufs seiner Leute lieber leise anzudeuten als plump zu demonstrieren, und sein Streben geht vor allem darauf hinaus, das Gesicht so intensiv zu durchgeistigen, daß es als Ausdruck der Lebensarbeit gelten kann. Solche geistigen, bürgerlichen, wissenschaftlichen Qualitäten lagen dem Malergenie Gainsboroughs fern, der kein Gelehrter war wie Reynolds, der die Schriftsteller Englands nicht als ein Kollege, sondern als ein Farbenkünstler malte, von einem Punkt her, der außerhalb ihres Kreises zu finden war. Und damit hängt schließlich auch zusammen, daß sich Gainsborough weit mehr als Reynolds dazu berufen fühlte, die großen und eleganten Herren des Hofes und des Adels zu malen; wirklich war er in der Umgebung des Königs weit beliebter als Sir Joshua.

Nichts ist bezeichnender für die beiden Wege, die hier eingeschlagen sind, als die berühmten Porträts, die Reynolds wie Gainsborough von der „Eleonora Duse des englischen achtzehnten Jahrhunderts“: von Sarah Siddons, gemalt haben. Gainsborough schildert sie als eine Dame von Welt, die im schwarzen Hut, in weißblau gestreiftem Seidenkleide, um das eine Schärpe von dunklerem Blau geschlungen ist, mit einem gelblichen Muff auf dem Schoß und einem hellbraunen Tuch über dem Arm, auf einem Sessel sitzt. So mag sie zu dem Maler ins Atelier gerauscht sein und ihm gegenüber Platz genommen haben. Ein feines schmales Sammetbändchen zieht sich dicht unterm Kinn um den Hals und läßt den zarten Schimmer der gepuderten Haut noch berückender erscheinen. Es ist eine große Künstlerin, eine leidenschaftliche, im Strudel des Lebens stehende Frau, die wir vor uns haben. Wie anders hat sie Reynolds aufgefaßt! Auf seinen beiden Porträts (in der Dulwich Gallery und im Grosvenor-House: Abb. 48) erscheint Miß Sarah nicht als ein Mensch von Fleisch und Blut, sondern als eine Göttin, eine Muse der Tragödie. Sie sitzt auf einem Sessel, auf einem Thron, irgendwo zwischen dunklen Wolken, die von Blitzen durchzuckt werden, gegen einen finsteren, chaotischen Hintergrund, aus dem zwei unheimliche Gestalten, Personifikationen des Verbrechens und der Reue, in undeutlichen Konturen sich herauslösen. Die Künstlerin ist mit einer seltsam individualisierten Gewandung angetan. Der Rock und die Taille stammen vielleicht von einem Theaterschneider des achtzehnten Jahrhunderts, auch an dem Arrangement des Haares mag ein Londoner Friseur beteiligt sein; dennoch ist alles in eine allgemeine Sphäre emporgehoben, ein Untergewand, dessen Ärmel sichtbar werden, schmeckt nach Griechentum. Und vollends nun die Haltung der Gestalt! So wie Sarah Siddons hier auf dem Thron sitzt, den rechten Arm weit ausgestreckt auf der Lehne ruhend, die Linke auf den Ellenbogen gestützt, mit erhobener Hand, der Kopf ein wenig zur Seite nach oben gewendet, mit einem lauschenden Blick, als gelte es irgendeiner höheren göttlichen Stimme zu folgen — so erinnert sie unmittelbar an die Sibyllen Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle. Und nun erkennen wir auch die Herkunft jener beiden allegorischen Gestalten hinter ihr: es sind Abkömmlinge von Michelangelos Sklaven. Das Ganze ist ein schlagender Beweis für Reynolds Abhängigkeit von den alten Meistern, für die Kühnheit, mit der er ein überliefertes Motiv zu übernehmen wußte, aber auch für die eigentümlich originelle Kraft, mit der er es sich anzueignen und zu völlig neuer Wirkung zu bringen verstand.

Reynolds hat selbst über seine Stellung zu Gainsborough keinen Zweifel gelassen. Im vierzehnten seiner akademischen Diskurse, den er am 10. Dezember 1788 hielt, hat er die Kunst des einige Monate vorher (in der Nacht vom 1. zum 2. August) heimgegangenen Rivalen eingehend gewürdigt, um seiner Gewohnheit gemäß von diesem Spezialfall ins Allgemein-Theoretische auszuschweifen. Die Rede ist zugleich ein Schulbeispiel, um Reynolds' ganzes Wesen kennen zu lernen: ein unaufhörliches Schwanken zwischen richtiger Erkenntnis und verkehrten Konsequenzen, von lebendigem Gefühl für



Abb. 88. Didos Tod. 1781. Buckingham-Palace.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 92.)



Abb. 89. Die Schlange im Grase. 1782 bis 1784. London, Nationalgalerie.
(Zu Seite 108, 122 u. 124.)

die natürlichen Grundlagen seiner Kunst zu borniert-akademischem Doktrinarismus. Der goldne Baum des Lebens und die grauen Gespenster der Theorien wachsen nebeneinander aus dem Boden desselben Geistes hervor.

Wir erfahren aus der Rede zunächst von einer denkwürdigen letzten Begegnung zwischen den beiden Gewaltigen: „Wenige Tage, ehe Gainsborough starb," erzählt Reynolds, „schrieb er mir einen Brief, um seine Anerkennung für die gute Meinung auszudrücken, die ich von seinen Fähigkeiten habe, und für die Art, in der ich, wie er erfahren habe, immer von ihm spräche, und er drückte den Wunsch aus, mich noch einmal vor seinem Tode zu sehen. Ich weiß wohl, welche Auszeichnung für mich darin liegt, auf solche Weise mit dem Zeugnis verknüpft zu sein, welches dieser treffliche Maler sterbend für seine Kunst abgelegt hat. Aber ich kann mich nicht überwinden, zu verschweigen, daß ich durch keine persönliche Vertrautheit an ihn geknüpft war; wenn je kleine Eifersüchteleien zwischen uns bestanden hatten, so waren sie in diesen Augenblicken der Aufrichtigkeit ausgelöscht, und er wandte sich an mich als an einen, der seine gute Meinung durch die Anerkennung seiner Vortrefflichkeit verdiente. Ohne auf die Einzelheiten jener letzten Unterredung einzugehen, betone ich nur, daß er auf mich den Eindruck gemacht hat, als ob sein Bedauern, das Leben zu verlieren, hauptsächlich dem

Bedauern entsprungen wäre, seine Kunst verlassen zu müssen, um so mehr, als er, wie er sagte, jetzt anfinge, zu erkennen, worin seine Mängel beständen, die er in seinen letzten Werken einigermaßen verbessert zu haben sich schmeicheln dürfe."

Das klingt anteilvoll und kühl, anerkennend und zurückhaltend zugleich. Und dieser lauwarme Mittelton herrscht in der ganzen Rede. Es ist der echte Reynolds, der nie völlig den Mut seiner Meinung hat! „Wenn unser Volk jemals genug Genie hervorbrächte, um uns den Ehrennamen einer ‚englischen Schule' einzutragen, dann wird Gainsboroughs Name in der Kunstgeschichte unter den allerersten Trägern dieses aufsteigenden Ruhmes der Nachwelt überliefert werden." Aber im Hinblick auf die Italiener heißt es gleich darauf wieder: „Ich bin mir wohl bewußt, wie sehr ich mich dem Tadel und Spott der Akademiker anderer Nationen aussetze, indem ich die bescheidenen Versuche Gainsboroughs den Werken jener im großen historischen Stile regelrecht graduierten Meister vorziehe." Freilich: „Wir haben die Bekräftigung der ganzen Menschheit, wenn wir das Genie in einer niedrigeren Kunstart der Schwäche und Schalheit in der höchsten Kunstart vorziehen!" Die „niedrigere Kunstart", d. i. Porträt, Landschaft, „Sittenbild"; — die „höhere", d. i. der „große historische Stil". Es ist gewiß kein Wunder, daß Reynolds also bis zum Hals in den Vorurteilen seiner Zeit steckte; aber die Tatsache liegt doch vor, daß im Gegensatz zu ihm Gainsborough sich von diesen Fesseln bereits befreit hatte.

Weiter: „Wenn ein Mann wie Gainsborough ohne die Hilfe akademischen Studiums, ohne nach Italien zu reisen, ohne irgendwelche jener so oft empfohlenen vorbereitenden Studien zu großem Ruhm gelangt, dann wäre er ein Beispiel dafür, wie wenig notwendig solche Studien sind, da solch hohe Vorzüge ohne sie erworben werden können."



Abb. 90. Cimon und Iphigenie. 1789. Buckingham Palace. (Zu Seite 95 u. 124.)



Abb. 91. Nymphe oder Venus und flötender Knabe. Sir Cuthbert Quilton. (Zu Seite 108 u. 121.)

Doch gleich wird, beinahe ängstlich, angefügt: „Das ist aber, weil nur durch den Erfolg eines einzelnen belegt, ein nicht sichergestellter Einspruch; und ich hoffe, man wird nicht meinen, daß ich es empfehle, diesen Weg einzuschlagen.“ Wenn man genau hinhorcht, hört man den leisen Vorwurf mitklingen, der in das Eloge des Heimgegangenen hineintönt. Dies Doppelmotiv ist, mit nicht geringer rhetorischer, fast möchte man sagen: diplomatischer Meisterschaft variiert, als Unter- und Nebenmelodie in der ganzen Rede zu finden. „Wenn Gainsborough die Natur nicht mit dem Auge eines Dichters sah, so sah er sie doch mit dem Auge eines Malers“ — eine köstliche „Entschuldigung“ des Ver-

storbenen! — „und bot eine getreue, wenn auch keine poetische Darstellung dessen, was er vor sich hatte."

Schon bei einer früheren Gelegenheit (s. S. 68) wurde kurz darauf hingewiesen, mit welch feinem Sinn Sir Joshua die impressionistischen Vorahnungen in Gainsboroughs Kunst erläutert und verteidigt hat. Die Klarheit, mit der das geschieht, ist allerdings erstaunlich und von historischem Belang. Es wird nicht überflüssig sein, noch näher darauf einzugehen.

„Sicher ist es," sagte Reynolds, „daß all jene seltsamen Flecke und Striche, welche man bei genauerer Prüfung in Gainsboroughs Bildern bemerkt, und welche selbst geübten Malern eher ein Werk des Zufalls als der Absicht zu sein scheinen, daß dieses Chaos, diese grobe, formlose Masse von gewisser Entfernung betrachtet wie durch Zauber Form annimmt, und daß alle Teile an ihren richtigen Platz rücken, so daß wir, trotz dieses Scheines von Zufall und flüchtiger Nachlässigkeit nicht umhin können der vollen Wirkung des Fleißes Anerkennung zu zollen. Daß Gainsborough selbst diese Eigenart, und ihr Vermögen Überraschung zu erregen, als eine Schönheit seiner Werke betrachtet hat, kann, glaube ich, aus dem eifrigen Wunsche geschlossen werden, den er, wie wir wissen, immer aussprach: daß nämlich seine Bilder bei der Ausstellung sowohl in der Nähe als auch in der Entfernung zu sehen sein sollten. Die Flüchtigkeit, welche wir an seinen besten Arbeiten bemerken, darf nicht immer als Nachlässigkeit gelten. Wie sie oberflächlichen Beobachtern auch erscheinen möge, Maler wissen sehr wohl, daß stetige Aufmerksamkeit auf die allgemeine Wirkung mehr Zeit in Anspruch nimmt, und dem Geist mehr Arbeit kostet, als jede Art feinen Ausarbeitens und Glättens ohne diese Aufmerksamkeit ... Es muß anerkannt werden, daß diese Manier Gainsboroughs, die Farben unvermittelt nebeneinander zu setzen, sehr viel zu der wirkungsvollen Leichtigkeit beiträgt, welche eine



Abb. 92. Mutter und Kind. Dulwich Gallery.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 122.)

so hervorragende Schönheit seiner Bilder ist, während viel Glätte und Vermalung der Farben dazu angetan ist, Schwere hervorzubringen. Jeder Künstler muß bemerkt haben, wie oft jene Leichtigkeit der Hand, die in seiner Untermalung oder ersten Anlage zu sehen war, beim Ausführen verschwand, wenn er die Teile mit größerer Genauigkeit ausfertigte; und noch einen anderen Verlust, der von mehr Bedeutung ist, erfährt er oft: während er sich mit den Einzelheiten beschäftigt, wird die Wirkung des Ganzen entweder vergessen oder vernachlässigt ... Gainsboroughs Porträts waren in bezug auf Ausführung oft nicht viel mehr als was gewöhnlich zur Untermalung gehört: aber da er immer den allgemeinen Eindruck oder das Ganze zusammen beachtete, habe ich mir oft vorgestellt, daß diese Unfertigkeit sogar zu der überraschenden Ähnlichkeit beitrüge, welche seine Porträts so bemerkenswert macht. Obwohl diese Ansicht phantastisch erscheinen mag, glaube ich doch einen wahrscheinlichen Grund dafür angeben zu können, warum diese Malweise eine solche Wirkung haben könnte. Es wird vorausgesetzt, daß der allgemeine Eindruck, der in dieser unbestimmten Behandlungsweise liegt, genügt, um den Beschauer an das Original zu erinnern; die Einbildungskraft ergänzt das übrige und für sich vielleicht befriedigender, wenn nicht gar genauer, als der Künstler es mit aller Sorgfalt nach Möglichkeit hätte tun können."



Abb. 93. Skizze zum Porträt der Lady Holding. Pastell und Aquarell. South Kensington-Museum. (Zu Seite 121.)

Das sind goldene Sätze, die in die Zukunft weisen, und die schließlich auch Edouard Manet und Claude Monet unterschrieben haben könnten. Sehr scharf sagt Reynolds weiter, daß es Gainsborough eben hauptsächlich allein auf den rein malerischen Ausdruck im eigentlichsten Sinne (wie er, geringschätzig, sagt: auf die „Farbenwirkungen") ankam, und daß es demgegenüber belanglos sei, wenn er dafür in anderen Beziehungen sorgloser war, daß es unvernünftig sei, eine „Vereinigung von Vorzügen zu verlangen, die sich vielleicht nicht ganz miteinander vertragen". Gewiß — nur daß der Präsident der Royal Academy sich eben doch noch nicht entschließen kann, jene Rücksicht auf den malerischen Ausdruck als das Erste und Wichtigste hinzustellen. Und darum werden

nun auch allerlei Einschränkungen eingestreut und angehängt. Gainsborough wird mit den Menschen verglichen, „deren natürliche Beredsamkeit selbst dann zum Vorschein kommt, wenn sie eine Sprache sprechen, von der man beinahe sagen kann, daß sie selbst sie nicht verstehen“ — das ist fast eine kleine Impertinenz! Der Redner meint in aller Ruhe, er denke, man könne Gainsboroughs Manier verteidigen, „ohne die Wahrheit zu verletzen oder Gefahr zu laufen, die Geister der jüngeren Schüler dadurch zu vergiften, daß man falsche Urteile verbreitet, um das Ansehen eines beliebten Künstlers zu erhöhen“. Gainsborough wußte seine Werke mit dem reizvollsten Schmuck



Abb. 94. Mrs. Robinson. Pastellskizze. British Museum. (Zu Abb. 49.)

zu umkleiden; „aber es muß zugleich zugestanden werden, daß das Opfer, welches er mit diesem Schmucke der Kunst brachte, zu groß war; es war in Wirklichkeit das Vorziehen der geringeren Vorzüge vor den größeren“. Und zum Schluß eine unverblümte, dringliche Warnung an die jungen Zuhörer: laßt Euch nicht verführen! Wie immer Gainsborough für seine „Fehler“ Ersatz suchte und fand, „so müssen Sie doch bedenken, daß es für diese Fehler, in dem Stile, der diese Akademie lehrt, und der das Ziel Ihres Strebens zu sein hat, keine Entschuldigung gibt“! Ihr, Schüler des königlichen Instituts, habt Euch an die „großen Regeln und Gesetze der Kunst“ zu halten.

Alles in allem: eine Bewunderung mit Vorbehalt, eine instinktive Anerkennung des Genies, die von der Bedächtigkeit und dem trotz aller Freiheit der eigenen Anschauung schließlich doch durchbrechenden Schulmeistergeist des Akademiebonzen in Schranken gehalten wird. Alles hervorgehend aus einer Auffassung, die in der Kunst nicht die zum Licht drängenden Bekenntnisse großer schöpferischer Persönlichkeiten erblickt, sondern die von allen Seiten durch Regeln und Gesetze in Schranken gehaltene, in bestimmte Bahnen gelenkte Arbeit von Männern, denen das Talent nicht als etwas Selbstherrliches, Dämonisches, sondern als eine gute Gabe Gottes verliehen ist.

Den stärksten Gegensatz zwischen sich und Gainsborough hat Reynolds jedoch in dieser Akademierede gar nicht berührt: den Unterschied beider in der malerischen Grundauffassung. Auch darin war Gainsborough dem Präsidenten um einige Dutzend Schritte voraus; er gehörte zu denen, die von Watteau her zum Pleinair streben, während Sir Joshua letzten Endes doch die innigen Beziehungen zum Altmeisterlichen niemals



Abb. 95. Skizze zu dem Porträt der Marchineß Elizabeth (Lady Keppel) beim Herzog von Bedford.
Kohlezeichnung mit flüchtigen weißen Kreidestrichen an Draperie und Kostüm und leicht aufgesetzten Aquarelltönen in den Gesichtern.
South Kensington-Museum. (Zu Seite 123.)

abgebrochen hat. Reynolds hat als Dominante seiner Bilder einen sonoren Goldton, Gainsborough einen klingenden Silberton — dort geht es zu Tizian zurück, hier geht es zu Manet vorwärts.

In seinem akademischen Diskurse vom Dezember 1778 sprach Reynolds über die malerischen Mittel der Venezianer und sagte: „Es sollte meiner Ansicht nach allgemein beobachtet werden, daß die Lichtmassen eines Bildes eine warme, weiche Farbe haben, Gelb, Rot oder ein gelbliches Weiß: und daß die blauen, grauen oder grünen Farben von diesen Massen fast ganz auszuschließen und nur zu verwenden sind, um die warmen Farben zu stützen und zu heben, für welchen Zweck auch eine kleine Menge kalter Farben genügen wird. Dieses Verfahren werde umgekehrt; man lasse das Lichte kalt und die umgebenden Farben warm sein, wie wir es oft in den Werken der florentinischen und römischen Maler sehen, und es wird außer der Macht der Kunst selbst eines Tizian oder Rubens liegen, ein prächtiges und harmonisches Bild zustande zu bringen." Lebrun, der sonst von Reynolds über Gebühr geschätzt wurde, wird dann getadelt, weil in einem seiner Bilder das stärkste Licht auf eine Frauengestalt fällt, „die sehr unverständiger Weise in ein blaßblaues Gewand gekleidet ist". Mit Recht bemerkt Armstrong hierzu, wie Pauli hervorhebt, daß Blau durchaus nicht immer eine kalte Farbe zu sein brauche, sondern gleichfalls sehr wohl auf einen warmen Ton — denn auf den Ton, nicht auf die Farbe an sich komme es an — gestimmt werden könne, daß also Reynolds' Behauptung sich auch von seinem einseitigen venezianischen Standpunkt aus nicht im vollen Umfang aufrecht erhalten lasse.

Zweifellos aber ist, daß sich in Gainsboroughs Bildern sehr oft ein Blau als herrschend findet, das Reynolds mit Fug als kalt ansehen durfte. Er hat in jener akademischen Rede den Rivalen nicht ausdrücklich genannt; daß er ihn gleichwohl im Auge hatte, wird man trotzdem annehmen dürfen. Das berühmteste Werk Gainsboroughs, den „Knaben in Blau", könnte man geradezu als eine Herausforderung des dogma-

tisierenden Präsidenten auffassen; tatsächlich hat sich die kunsthistorische Anekdote verbreitet, die auffallende Farbenkomposition dieses Bildes sei mit bestimmter Absicht gewählt worden, um als ein stummer Protest gegen die theoretische Weisheit Reynolds' aufzutreten*), und man hat daran die Hypothese geknüpft, der blue boy sei erst in jenem Jahre 1778 entstanden, nicht bereits 1770, was nach der Malweise des Bildes wahrscheinlicher ist. Indessen dieser schlanke Jüngling ist nicht das einzige Bild Gainsboroughs, in dem Blau zur herrschenden Farbe erhoben ist. Vor allem ist eben jenes Porträt der Sarah Siddons ein Beweis dafür, welche Wirkungen er mit diesem Mittel zu erreichen imstande war; ja er hat hier sogar im Hintergrunde ein Rot als Nebennote verwertet, um das Blau zu stützen — also just den umgekehrten Weg eingeschlagen, den Reynolds empfiehlt oder vielmehr als Forderung aufstellte, und damit den schlagenden Beweis geführt, wie weit sein freier, unbefangener Sinn den Einseitigkeiten Sir Joshuas vorauseilte.

* * *

„Studieren ist nichts anderes als lernen die Natur zu sehen; man könnte es auch als die Kunst, den Geist anderer zu benutzen, bezeichnen," hat Reynolds einmal geschrieben. Er hat von der zweiten Auslegung des Begriffes sehr ausgiebigen Gebrauch gemacht. Jahrzehntelang hat er die Malmethoden gewechselt, zwischen alten Meistern von sehr verschiedener Eigenart hin- und herschwankend. Schwankend auch in der Sicherheit, mit der er sich an seine Muster anlehnte. Den durch Gandy vermittelten Rembrandtstil der voritalienischen Frühzeit beherrscht er mit imponierender Verve; man merkt, wie viel handwerkliche Solidität er bei Hudson gelernt haben muß. In Italien, beim ersten Übergang von der „Sahne und Käse"-Theorie zum Kolorismus, hat er gleichfalls anfänglich seine Palette in der Gewalt, und seiner einfachen, ehrlichen Malerei gelingt ein Bild wie die Karikatur auf die Schule von Athen, die sich glänzend erhalten hat und die volle Frische der ursprünglichen Farben zeigt. Aber schon am Ende der italienischen Reise beginnt sein unglückseliges Experimentieren, das zu der sprichwörtlich schlechten Konservierung der Mehrzahl seiner Werke führte. Die Porträts des Giuseppe Marchi und der Mrs. Chambers, die er in Paris malte, stehen an der Spitze der völlig nachgedunkelten, gebleichten, rissig gewordenen Reynolds'. Die Brüder Redgrave haben in ihren Untersuchungen über des Meisters technisches Verfahren die zerstörenden Ursachen zusammengestellt. Sie weisen auf seine ungeeigneten Bindemittel, auf seine Vermischungen von Öl- und Wasserfarben an demselben Bilde, auf die verkehrte Verbindung von Bindemitteln und Farben schließlich, die sich nicht mitein-



Abb. 96. Oliver Goldsmith. Feder und Tusche. British Museum. (Zu Seite 121.)

*) Pauli, Gainsborough, S. 72.

ander vertrugen. Es beginnt ein fortwährendes Wechseln, ohne daß eine Methode konsequent bis in ihre letzten Möglichkeiten erschöpft wird. Er probiert es mit weißem und mit gemischtem Malgrund, mit Siccativen, Lacken, Firnissen und Ölen der verschiedensten Art, mit Wachs und Asphalten, durch die er seinen Farben Tiefe und Leuchtkraft zu geben hoffte, mit Lasuren, über deren Verhältnis zum Untergrund er sich weiter keine Skrupel machte — und das Resultat all dieser Kniffe war, daß es lediglich einem günstigen Zufall zu danken ist, wenn die Absicht gelang und das Bild sich als haltbar erwies. Es trifft nicht zu, wenn Reynolds sich damit zu entschuldigen suchte, daß er bei dem Mangel an Traditionen in der englischen Malerei zu solchen Experimenten gezwungen worden sei; soeben noch wurde darauf hingewiesen, daß er sich aus früheren gesicherten Verhältnissen selbst mutwillig in Gefahr begab.

Nie hat ein Künstler das Prinzip des Eklektizismus so naiv aufgestellt wie Reynolds. Wie er es unternahm, sich seine technischen Geheimnisse aus allen Ecken und Winkeln der Vergangenheit zusammenzusuchen, so machte er in Auffassung, Komposition, Farbenverteilung unaufhörlich Anleihen, ein „großer Nehmer", wie Herder von Goethe sagte. Freilich, es ist fast niemals von einer unmittelbaren Entlehnung einzelner Züge die Rede. Selbst bei dem Bilde der Siddons ist die oben erwähnte Benutzung von Erinnerungen an die Sixtina keine direkte Übernahme eines bestimmten Motivs, sondern eine Zusammenschweißung mehrerer innerlich verarbeiteter Elemente des Vorbildes. So hat er es stets gehalten. Die Schöne der National Gallery, die in einer für englische Verhältnisse sehr gewagten und pikanten Dekolletierung auf einer Bank sitzend ruht und die rechte Hand in verschämter Sinnlichkeit vor das Antlitz hält, während sie den Beschauer verführerisch anblickt, und an deren leicht geknotetem Gürtel ein holder Cupido spielt (Abb. 89), und die Nymphe mit dem flötenden Knaben (bei Sir Cuthbert Quilton; Abb. 91), wären nie entstanden, hätte Reynolds nicht Tizians Venusbilder gesehen; aber keine dieser venezianischen Liebesgöttinnen ist im eigentlichen Sinne kopiert. Man denkt an Tintoretto vor dem kleinen Propheten Samuel, der als ein Kind im Nachthemdchen sein Abendgebet verrichtet (Abb. 76); an die Putten des Correggio bei dem reizenden Gemälde mit den fünf süßen Engelsköpfchen, die nichts sind als verschiedene Auffassungen der



Abb. 97. Mädchenkopf. Skizze in Bleistift und Pastell. British Museum. (Zu Seite 123.)

kleinen Isabelle Gordon (Abb. 84), aber es ist hier wie dort eine freie Anlehnung. Man ist oft schwankend, ob Guido Reni oder Tizian, Guercino oder Carlo Dolci das Vorbild abgegeben haben, und im einzelnen war sich der Meister wohl selbst nicht darüber klar, der nur aus einem ungeheuren Born von Erinnerungen und Studien schöpfte. Die Porträts der Kanzler Thurlow, Mansfield, Camden, Charles Townshead sind undenkbar ohne die Priester und Kardinäle von Tizian oder Raffael, bei dem er sich auch für die kühne Behandlung und Nuancierung der herrschenden roten Valeurs hier und sonst Rats erholt (Abb. 34). Mit Rubens wieder hat Tizian bei dem Bilde des Grafen von Morlay Rethy Pate gestanden. Andere venezianische Meister tauchen auf, wenn man ein Bildnis wie das des Herzogs von Devonshire sieht. Der Pflasterarbeiter White mit dem Bart ist eine Erinnerung an den Moses des Michelangelo (Abb. 35). Der kleine Herkules soll, wie es heißt, einem deutschen Holzschnitt oder Kupferstich seine Entstehung verdanken. Das berühmte Porträt des Admirals Keppel soll in seiner freien Haltung einer antiken Statue, vielleicht dem Apoll von Belvedere, nachgebildet sein. Und doch wird man niemals von einem Plagiat reden dürfen. Er arbeitet nicht als ein Nachahmer, sondern als ein Künstler, der sehr viel gelernt und in sich aufgenommen und nichts davon vergessen hat. Es geht alles durch die beständig tätige Mühle seines Geistes und seines Gedächtnisses, bis dann in den letzten anderthalb Jahrzehnten vor dem Jahre 1789, das seiner Kunst Ende bedeutet, alle Einzelkörner aus fremden Tennen so fein zermahlen und miteinander vermischt sind, daß niemand mehr das fremde Gut von dem eigenen, geschweige denn seine Bestandteile voneinander unterscheiden kann. Der Eklektizismus hat das Höchste erreicht, was ihm beschieden ist: er hat etwas selbständig Neues geschaffen. Nur ganz allgemein kann man sagen, daß jetzt der Einfluß der Venezianer und Rubens' am stärksten durchgedrungen ist und den aller anderen Anreger zurückgeschoben hat.



Abb. 98. Studie zum Puck. Zeichnung mit rötlichen Pastelltönen. South Kensington-Museum. (Zu Seite 95 u. 124.)

Was aber Reynolds von vornherein als ein Eignes zu dem Gelernten heranträgt, ist die eminente, vor ihm unbekannte Kunst, seine Bildnisse geistig zu beleben und diesen innerlichen Ausdruck, der alle Kraft und alles Können seiner Menschen in immer originellen Wendungen auf die sichtbaren Formeln einer Haltung, Geste, Kopfstellung reduzierte, nicht auf Kosten der farbigen Qualität zu suchen, sondern mit gewissenhaftem malerischen Durchdenken zu verschmelzen. Polly Kennedy, die um das Leben ihrer Brüder zitterte und kämpfte, erhält in ihr schönes Antlitz einen Zug gedämpften Leides und schüchterner Hoffnung; ein Taschentuch hält sie in den Händen. Das kleine Mädchen des „Alters der Unschuld" hält wie beteuernd, aber doch durchaus nicht unkindlich, die Händchen vor der Brust (Abb. 79). Die Kinderbilder und Gruppenbilder von Frauen und Kindern (Abb. 15, 67—69) sind

durchweg mit solchen instinktiven Bewegungen bedacht, die das Natürliche und Lebendige der Schilderung erhöhen sollen. Vom Porträt Keppels, von Reynolds' repräsentativen Selbstbildnissen, von den Bildern Heathfields, Johnsons, Garricks war schon die Rede. Aus dem Bilde des Earl of Northington (in der irischen National Gallery), der in vollem Ornat gemalt ist, spricht Hoheit, Stolz, Energie, ernste Kraft. Aus dem Porträt des zweiten Duke of Leicester erkennt man die feine, verträumte Art des jungen Aristokraten, der die Rechte auf einen Brief stützt, mit der Linken spielend an die Weste faßt und mit den dunkeln Augen ins Unbestimmte sieht.

Aber dem Manne, der alle große Kunst der Vergangenheit kannte und beherrschte, genügte das schlichte Handwerk des Porträtisten nicht. „Porträtmalerei," so schrieb er an den jungen Irländer James Barry, den Schüler Benjamin Wests, für den er sich von der Mitte der sechziger Jahre an interessierte, „kann für den Maler dasselbe sein, was praktische Weltkenntnis für den Poeten ist, vorausgesetzt, daß er sie als eine Schule ansieht, die ihm die Mittel zur Erreichung der Vollkommenheit verschaffen soll, und nicht etwa als Zweck dieser Vollkommenheit." Er sehnte sich nach der „großen", der „historischen" Malerei. Ein akademischer Trieb hieß ihn über die realistische Wiedergabe des Gesehenen hinaussteigen — ein Gedanke, der Gainsborough nicht im Traume eingefallen wäre —, und so gut es anging, suchte er dies Malen mit der Tätigkeit des Bildnismalers zu verbinden. Namentlich in der mittleren Epoche seiner großen Londoner Zeit, etwa zwischen 1765 und 1775, hat Sir Joshua dieser Neigung gehuldigt. In diesem Dezennium entsteht das Bild der Lady Sarah Bunbury — nicht lediglich ein Porträt, sondern die Darstellung einer Szene, in der eine Priesterin den Grazien das Opfer darbringt (Abb. 85). Eine Priesterin in lang wallendem antiken Gewande, das die Formen ihres schönen Körpers durchschimmern läßt. Sie selbst steht als eine helle Gestalt gegen den dunklen Hintergrund einer Tempelhalle, die sich zur Seite nach einem Park öffnet. Rechts hinter ihr kniet eine Dienerin; links von ihr steht auf einer Säule die Gruppe der nackten Göttinnen der Schönheit — die Komposition ist hier einmal nicht nach pyramidalem Schema aufgebaut, sondern wird beherrscht durch die große Linie, die sich vom Kopf der Dienerin über das Antlitz der Hauptfigur zu den Marmorgestalten des Götterbildes quer durch das Bild hinaufzieht. Andere Bilder ähnlicher Art stehen daneben. Mrs. Sheridan sitzt als eine heilige Cäcilie vor der Orgel und spielt. Mrs. Hartley ist eine holde griechische Nymphe, und ihr kleiner Sohn ein jugendlicher Bacchus, der sich an sie schmiegt. Auch Master Herbert wird als Bacchus aufgefaßt, Mrs. Gwatkins als Simplicity gemalt, die Viscounteß Camden als Grazie. Ähnlich wie Sarah Siddons wird auch Garrick auf einem Bilde als eine große



Abb. 99. Skizze zu einem Kopf des kleinen heiligen Johannes. South Kensington-Museum. (Zu Seite 121.)

Personifikation der Schauspielkunst dargestellt, akkompagniert von den allegorischen Gestalten der Tragödie und der Komödie. Unermüdlich ist Reynolds darin, für seine Porträts gefällige Verkleidungen im antikisierenden Sinne zu erfinden, mit immer neuer, unverwüstlicher, erstaunlicher Erfindungskraft eine liebenswürdig-großartige Maskerade heraufzubeschwören, um sich selbst in eine „höhere" Kunstsphäre hinaufzutäuschen. Ihm selbst waren diese Werke am teuersten, weil er sich in ihnen den alten Meistern am nächsten fühlte, in deren Hand er den Schlüssel zur herrlichsten Kunstmöglichkeit wähnte.

Freilich, sieht man genauer hin, so sind doch auch diese allegorisch-symbolisch-historischen Szenerien nichts als erweiterte Porträts. Und, so dürfen wir heute sagen, das ist es eben, was sie uns noch lieb macht. Das ganze Gräzisierungsspiel, alle diese Übersetzungen moderner Menschen in eine Gewandung, die absichtlich allgemein und „unstofflich" gehalten wird, und das Gehabe einer zeitlosen Ferne durchschauen wir zu sehr als eine Äußerlichkeit, die mit dem Kern und Wesen der Kunst gar nichts gemein hat. Die Abstraktionen lebendiger, temperamentvoller, schöner Menschen, in deren Adern warmes Blut kreist, zu Göttinnen und Priesterinnen sind uns gleichgültig, und wir fühlen nur den eisigen Hauch des Akademischen, der über die ge-



Abb. 100. Kinderkopfskizze. Bleistift mit wenigen roten Pastellstrichen. Britisch Museum. (Zu Seite 123.)



Abb. 101. Rötelskizze zum Bilde der Gertrud Fitzpatrick. Im Besitz von James Roß, Montreal. Britisch Museum. (Zu Seite 124.)

sunde Blüte der jungen realistischen Kunst hinweht. Es war ein Glück für Reynolds, daß er nicht fähig gewesen, sich diesem Phantom völlig hinzugeben, daß der Rest gesunder Naturanschauung und sinnlichen Farbengefühls in ihm stets stark genug war, um der klassizistischen Phrase ein Paroli zu bieten.

Mit dem Kostüm hat Reynolds sich weidlich geplagt. Wie kostbar ihm die farbige Tracht der Zeit geriet, wenn er sich resolut an sie hielt, hat er unzählige Male bewiesen. Aber immer wieder trieb es ihn, aus diesen „gemeinen Wirklichkeiten" zu fliehen. Die Herzogin von Rutland hat erzählt, der Meister habe sie in elf verschiedene Kostüme gesteckt, die ihm sämtlich nicht gefielen, bis er die Schöne zuletzt in ihrem Nachtgewand malte, das sich wohl am ehesten zum „bedeutenden" Faltenwurf eignete. Und an Sir Charles Bunbury, der das Porträt der Polly Kennedy bestellt hatte, schreibt er im Herbst 1770, nachdem er gemeldet hat, der Kopf sei fertig gemalt: „Was das Kleid betrifft, so wäre es mir lieb, wenn die Entscheidung darüber aufgeschoben würde, bis ich von meiner vierzehntägigen Tour zurückkomme. Wenn ich heimkehre, werde ich verschiedene Kleider anprobieren. Die orientalischen Kleider sind sehr reich und haben auch eine gewisse Würde; doch es ist eine unechte Würde im Vergleich zu der Einfachheit der Antike."

Am besten gelang ihm die Verschmelzung der Porträttendenz mit seinen akademischen Absichten in dem wundervollen großen Bilde der drei Ladies Montgomery, das in der National Gallery unter dem Titel hängt: „Die drei Grazien, eine Herme des Hymen bekränzend" (Abb. 86). Es waren die drei schönen Töchter des Sir William Montgomery auf Stanhope, die er zu malen hatte (im Jahre 1773). Alle drei sollten im nächsten Monat von einem Gatten heimgeführt werden, und so ergab sich von selbst der Gedanke, sie als Priesterinnen des Hymen zu charakterisieren. Überdies hatte der Bräutigam der Ältesten, Mr. Gardiner, ausdrücklich den Wunsch kundgegeben, seine künftige Gattin und ihre Schwestern mit einer symbolischen oder historischen Dekoration zu umgeben. So



Abb. 102. Skizze in Rötel. Zum Gemälde „Nymphe und flötender Knabe" Abb. 91
British Museum. (Zu Seite 123; vgl. Abb. 91.)



Abb. 103. Studienblatt. Britiſh Muſeum. (Zu Seite 121.)

entſtand eines von Reynolds' höchſten Meiſterwerken, das zu bewundern man nicht müde wird. Wieder hat er eine große beſtimmende Linie quer durch das Bild gehen laſſen. Diesmal von links unten, wo die jüngſte Schweſter kniet, über die mittelſte in halb erhobener Stellung zu der aufrecht ſtehenden älteſten hin, die an die Herme des Hochzeitsgottes ſich anlehnt. Eine große Girlande, mit der die Schönen das Götterbild ſchmücken wollen, verbindet die Geſtalten ohne Zwang. Sie reichen ſich das Blumengewinde, und die Wellenlinien der Girlande, die ausgeſtreckten Arme, die ſie hinüber und herüber reichen, ergeben ein Linienſpiel von ſchöner Geſchmeidigkeit und Harmonie. Es iſt abermals eine Miſchung von griechiſcher Tracht und engliſcher Mode, in die er die Schweſtern gekleidet hat. Die größte Wirkung aber geht von den Tiefen und der Zartheit der Farben aus, in die das Ganze gehüllt iſt: von der Dämmerung des heiligen Haines im Hintergrunde, aus deſſen Schatten das Marmorbild geiſterhaft und geheimnisvoll aufſteigt, und dem ein wenig helleren erſten Plan des Bildes, in dem die drei Grazien, eine holde Hypoſtaſe der Parzen, ſtatt des Lebensfadens ſich das bunte Gewinde weiterreichen. Auch in der Verteilung des Lichts iſt alles aufs ſorgſamſte bedacht. Die Geſtalt rechts ſteht im weißen, faſt durchſichtigen Gewand gegen dunklen Hintergrund, das dunkle flatternde Haar der Knienden links unten hebt ſich als Silhouette ab von den weißlichen Wolken, die durch eine Lichtung des Haines ſichtbar werden.

Selten iſt Reynolds eine Gruppierung mehrerer Perſonen auf einem Bilde ſo klar geglückt wie hier, wenn auch die Anordnung der drei ſchönen Schweſtern nicht ganz ohne Zwang vor ſich gegangen iſt. Die freie Entfaltung der holden Trias über die Bildfläche war ein geſchickt gewählter Ausweg aus der Schwierigkeit. Denn Sir Joſhua hat ſich auch darin als der geborene Porträtmaler, der er ſo gar nicht ſein wollte, gezeigt, daß er ſeine volle Sicherheit und Kraft erſt gewinnt, wenn er einer einzelnen Figur, noch beſſer einem einzelnen Kopfe gegenüberſteht. Die Zahl ſeiner figurenreichen Bilder (vgl. Abb. 71—72) iſt ja nicht allzugroß, aber die Mehrzahl unter ihnen, wie die „Enthaltſamkeit Scipios", der „Tod des Kardinals Beaufort", der „Ugolino", weiſt zerklüftete,



Abb. 104. Herkules. Altzeichnung. Mit aufgesetzten weißen Lichtern. Britisch Museum. (Zu Seite 124.)

nicht zur Einheit geschlossene Kompositionen auf. Namentlich im „Ugolino“ ist das auffallend: rechts der Graf selbst in Enface-Stellung mit seinem Jüngsten zur Seite, links die steil aufsteigende Gruppe der drei älteren Söhne, zwischen diesen beiden Sondergruppen, die noch dazu einen trockenen Parallelismus aufweisen, das dunkle Loch der Kerkerwand, das durch das Gitterfenster mit dem schräg einfallenden Licht nur notdürftig gestopft ist. Planvoller ist Reynolds bei den Bildern der Dilettantensozietät vorgegangen, wo er Gelegenheit hatte, sein Selbstporträt in der guten Gesellschaft der Londoner Geistesaristokratie vorzuführen, die sein Lebenselement war. Von der Meisterschaft, die er beim Einzelbilde entwickelt, ist auch hier keine Rede, und vergebens suchte der Engländer sich die figurenreichen Gemälde der Venezianer oder die Doelen- und Regentenstücke der Niederländer als Muster und Führer vor Augen zu halten, sein Nachahmungstalent konnte ihn hier nur bis zu einem bestimmten Punkte leiten; es fehlte ihm der Blick für die große Komposition, nach der er sich so heiß sehnte, selbst in dieser Nachbarschaft seines Spezialgebietes. Immerhin hat er sich bei den Dilettanti mit Anstand aus der Affäre gezogen, und der Erfolg wäre noch größer gewesen, hätte er sich bei dieser Anzahl (zweimal je sieben Personen) nicht auf ein so kleines Format beschränkt, das ihm die Bewegungsfreiheit hemmte. Übertroffen aber werden die Bilder der Sozietät durch die Familiengruppe der Marlboroughs von 1777 (beim Herzog von Marlborough), die zwar auch in der pyramidalen Anordnung etwas Schematisches gewonnen hat, doch das Konventionelle dieser altehrwürdigen Schablone durch die Lebendigkeit der einzelnen Gestalten vergessen läßt. Den Vordergrund füllen zwei jüngere Kinder aus, die sehr natürlich wirken. Dahinter links die beiden älteren Töchter; rechts, sitzend, der Herzog mit seinem Sohne. Das Ganze krönt schließlich die Herzogin, die in der Mitte aufrecht steht.

Je mehr die Zahl der Personen sich reduziert, um so freier und souveräner schaltet Reynolds. Neben der Trias der Schwestern Montgomery steht die der Schwestern Waldegrave, die ohne allegorisch mythologische Maskerade als drei entzückende, junge englische Schönheiten um einen Handarbeitstisch gruppiert sind. Alle drei sitzen. Die gepuderte Frisur der Mittelsten, welche aufmerksam die Seide aufwickelt, ragt nur ein

klein wenig über die der Schwester zur Linken, die ihr dabei behilflich ist und aus dem Bilde herausblickt, und über die der dritten Schwester zur Rechten hinaus, die sich über ihren Stickrahmen beugt. So ist die Pyramide wiederum hergestellt, aber doch nicht unterstrichen, sondern nur leise angedeutet. Die natürliche Anmut der Gruppe, die sich hell von dem konventionellen Hintergrunde mit Draperie, Säule, Balustrade und Landschaftsausblick abhebt und in ihren zarten Tönen von großem Reiz der koloristischen Wirkung ist, hat Reynolds nie übertroffen. Hier steht er ganz auf dem Boden des gesunden Rokoko-Realismus, ohne akademisches Arrangement, und man erkennt hier deutlicher als anderswo, daß er doch schließlich auch ein Zeitgenosse Chardins war. Geht es aber von der Dreizahl zur Zweizahl, so hält der Meister die Zügel sofort noch fester in den Händen. Das Doppelporträt der zwei Gentlemen in der National Gallery (Abb. 32) und das ähnlich komponierte des James Paine mit seinem Sohne (Abb. 31) — in beiden Bildern sieht die erstere, dunkler gehaltene Gestalt aus dem Rahmen heraus, während die zweite, heller gehalten, auf ein Blatt mit einem Bilde niederblickt — nehmen durch die Klarheit der Zusammenstellung, durch die Wirksamkeit der einfachen Kontraste, ganz abgesehen von dem Schmelz in der Leuchtkraft der satten Farben, im Werke Reynolds' einen hohen Rang ein. Die originelle Gruppe des Herzogs und der Herzogin von Hamilton (beim Lord Iveagh; Abb. 66) — die schöne Frau mit dem Federhut auf dem Pferde, das seinen Kopf senkt, neben ihr stehend der Gatte — ist ein Meisterstück in der Führung der sich neigenden und grüßenden Wellenlinien, von denen sie umzogen ist. Daß Reynolds auch bei der Zweizahl ein Fiasko erleiden konnte, beweist daneben freilich das beim Earl of Crewe befindliche Doppelbild der Emma und Elisabeth Crewe in einer Parklandschaft (Abb. 65). Man kann es nicht betrachten, ohne beim Anblick der gezwungenen Verschlingung der Schwestern selbst ein Gefühl der Müdigkeit in den Armen zu spüren.

Auch da versagt Reynolds oft im Entwurf der Komposition, wo er seine glücklichen Mütter darstellt, die von ihren Kindern umtollt, umsprungen, umklettert werden. Er ist hier oft zu Überschneidungen gelangt, die eine einheitliche Wirkung schlechthin zerstören. Dazu hat er sich vielfach den Kontrast



Abb. 105. Aktzeichnung. British Museum. (Zu Seite 124.)



Abb. 106. Skizze zum jungen Herkules mit den Schlangen. Bleistift und Tusche. Britisch Museum. (Zu Seite 95, 122 u. 124.)

erlaubt, die Frauengestalt, die das Bild beherrscht, in seiner gewöhnlichen Art, mit kluger Abrundung der Linien und Konturen zu zeichnen, die Kinder aber, die er um sie zu gruppieren hatte, ganz realistisch aus dem Leben auf die Leinwand zu zitieren — der Erfolg ist ein Widerspruch der Kompositionsteile, der die volle Wirkung gefährdet. So ist es ihm bei dem berühmten Bilde der Lady Cornelia Cockburn mit ihren Kindern (Abb. 71) ergangen, das in seinen für Reynolds überraschend gut erhaltenen Farben von so blühender Schönheit ist. Nicht minder bei der Lady Smith, die in ähnlicher Art mit ihren Kindern geradezu bepackt ist. Wie anders wirkt er sofort, wenn er sich auch hier wieder in der Zahl beschränken kann! Man braucht nur an das unvergleichliche Bild der Herzogin Georgiana von Devonshire zu denken, die ihr Baby auf dem Schoße tanzen läßt (Abb. 70), um zu erkennen, wie bedeutend seine Kunst bei solcher Begrenzung der Aufgabe wächst. Die Lebhaftigkeit und Natürlichkeit der Bewegung: wie die schöne junge Frau den vollen Arm leicht in die Höhe hebt und das Kleine mit den beiden dicken Strampelhändchen als gelehrige Schülerin die Mutter nachahmt, ist wundervoll zum Bildzweck verwertet. Das leuchtet und strahlt in goldig gedämpfter Helligkeit aus den weich vertriebenen Farben des dunkeln Hintergrundes.

Reynolds' gesamtes Lebenswerk scheidet sich in zwei große Hauptteile: seine männlichen und seine weiblichen Porträts. Der scharfe und kluge Sinn, der ihn bei seiner Arbeit leitete, führte ihn ohne weiteres auch zu der richtigen Sonderart auf diesen beiden Gebieten. Sir Joshua bleibt darin wie stets der feste, sichere, nicht aus dem Gleichgewicht zu bringende Könner. Während andere große Porträtisten der internationalen Kunstgeschichte entweder auf dem einen oder anderen Felde den Schwerpunkt ihrer Tätigkeit sahen, sucht der Engländer planmäßig nach Mitteln, in beiden Sätteln gerecht zu sein. Rembrandt und Frans Hals haben ihre Männer, Rubens und Gainsborough ihre Frauen am besten gemalt. Reynolds findet auch hier in bedachter Forschung die Möglichkeiten eines charakteristischen Eigenausdrucks, die er dann in seiner spielend leichten Manier aus dem Theoretischen ins Praktische überträgt. Der ganze Farbenaufbau zunächst wirkt bei den Frauenbildern anders als bei den Männern. Der einfache Akkord, in dem er seine Geschlechtsgenossen porträtiert (Abb. 13—34): der Akkord aus einem dunkelblauen venezianischen Himmel, einem schweren Rot, das durch das Kostüm oder durch eine Portiere dargestellt wird, einem seltsamen Grünbraun der Bäume und den Valeurs der Haut, weicht bei den Frauenbildern einer viel reicheren Nuancierung und Gruppierung der Werte. Vollends die einfache Art, in der Reynolds vielfach seine schriftstellernden und gelehrten Freunde malte: in dem Grau oder Braun oder Schwarz des Haus- oder Arbeitsrockes gegen einen neutralen graubraunen Hintergrund — eine Diskretion des Kolorits, aus der der Meister die schönsten Tonwirkungen gewinnt und zugleich die Möglichkeit herleitet, alle Aufmerksamkeit auf den geistigen Ausdruck zu konzentrieren — diese fast asketische Art fällt bei den Frauenbildern natürlich fort.



Abb. 107. Skizze zum jungen Herkules mit den Schlangen. Bleistift und Tusche. British Museum. (Zu Seite 95 u. 122.)

Zu gleicher Zeit ändert Sir Joshua die ganze Führung des Pinsels. Er trägt die Farben duftiger, weicher, zarter auf. Es liegt ein seltsamer Hauch über ihnen. Ein feines Parfüm scheint von ihnen auf uns überzuströmen wie von der Haut einer schönen Frau. Der sinnliche Reiz der Farbe wird absichtlich und bewußt gesteigert, das Ganze in eine Sphäre nicht gerade der Koketterie, aber doch der empfindsamen Schwärmerei emporgehoben. Reynolds ist zu viel Engländer und zu wenig Draufgänger, um hier jemals die Grenzen des Bürgerlich-Ehrsamen zu überschreiten, die seine Zeitgenossen, die französischen Rokokomaler, nicht so streng respektierten. Aber gerade in dieser Fähigkeit, alle Wirkungen klug abzuwägen und niemals in ein Extrem zu verfallen, gewinnen seine Werke ihre eigentümliche Reife (Abb. 37—64).

Endlich ist der ganze Linienaufbau bei den Frauenporträts ein wesentlich anderer als bei den Männern. Wie er einen Kopf seines Modells zur Seite wendet, ihn ein wenig neigt, wie er die Arme ohne Zwang in runde Stellungen legt, wie er dem weichen Kontur eines Halses, einer Schulter, einer weichen Frisur kosend nachgeht, wie er ein Fichu oder einen Spitzenbesatz oder ein Tuch in Wellenlinien um den Frauenkörper herumlegt, wie er den Kopf durch die große Ellipse eines breiträndrigen Hutes wie mit einem Heiligenschein umgibt, dahinter faltenreiche Portieren oder duftiges Parkgrün auftauchen läßt — das alles sind Mittel, um eine sozusagen weiblich weiche Atmosphäre heranzuzaubern, die er tatsächlich damit auch erreicht. Die „Kitty Fisher“, die bezaubernde Schöne, die er mehrfach gemalt hat, zeigt in ihrer lieblichsten Fassung (die heute dem Earl of Crewe gehört; Abb. 36) diese Eigenschaften in einer vollkommenen Vereinigung. Etwas schmelzend Hingegossenes, Anschmiegsames liegt in dem ganzen Bilde; ein träumerischer Blick, der zu sagen scheint: „Ich bin neugierig, was eigentlich mit mir geschehen wird“, schwärmt aus. Diese wundervoll charakteristische Art des Blickes bei den Frauen und Männern Reynolds' ist überaus bezeichnend. Die Männer sehen uns gern fest ins Auge, uns scharf beobachtend und imponierend, Befehle erteilend oder uns in ein Gespräch verwickelnd. Sie fassen ein bestimmtes Ziel, das ihre Intelligenz in Anspruch nimmt, und lassen es nicht los. Dieser Lord Heathfield (Abb. 16), der knorrige Kriegsheld, der mit dem Schlüssel des verteidigten Gibraltar vor uns steht, hat einen Blick, daß jeder Beschauer fühlt: „Diesem Manne mußten die Feinde weichen.“ Die Augenpfeile, die Lawrence Sterne, Johnson, Goldsmith, Reynolds selbst auf uns senden, gehen uns durch Herz und Nieren. Die Frauen schweifen in ihren Blicken ab. Sie sehen uns nur in den seltensten Fällen voll ins Gesicht. Tun sie es, so ist uns, als blickten sie eigentlich über uns hinweg oder durch uns hindurch in ein fernes Traumland, das sie aber am liebsten unmittelbar, ohne von uns Notiz zu nehmen, unter halb geschlossenen Lidern aufsuchen. So ist es mit der „Kitty Fisher“, so mit der Marchioneß of Taviestock, die Reynolds in ähnlicher Haltung gemalt hat, nur mit noch breiteren, weicheren, welligeren

und duftigeren Pinselstrichen. Man muß beobachten, wie hier die sinnliche Hingebung einer schönen Frau mit höchstem Takt gefaßt ist, wie ein junger Mund sich erwartungsvoll ein wenig öffnet, wie die Flügel der fein geformten Nase modelliert sind. Dies Bild der Lady Taviestock gehört noch der älteren Zeit Reynolds' an, da die Rembrandtsche Lichtwirkung die Lokalfarbe auflöst. Bei der Viscounteß Crosbie nimmt Reynolds, mit immer neuer Erfindungskraft schaltend, das Thema so, daß er die schöne junge Dame aus einem Park in eine Lichtung hinaustreten läßt und nun gegen die Schleiertöne der Landschaft die noch zarteren Farben des hellen Kleides und der biegsamen Gestalt setzt, so daß das Ganze eine Helligkeitsphantasie ist, die ungemein jugendlich und strahlend wirkt. Mrs. Braddyl (Abb. 51) sitzt sinnend vor uns da, den schönen Junokopf auf die rechte Hand gestützt, während ihre breit gemalten Puderlocken sich von dunklem Braun Grün abheben; die Augen sehen träumerisch zu Boden. Die junge Mrs. William Hope ist ein Hausmütterchen mit großer weißer Haube, die von zierlichem Bande mit großer Schleife zusammengehalten wird; das helle Kleid, die zarten Arme und Hände, dazu eine Schärpe und ein dunkles Umlegetuch, der helle Himmel und eine zur Seite stehende dunkle Vase bilden zusammen ein meisterhaftes Arrangement von Licht- und Schattenpartien. Die Herzogin von Devonshire ist in großer Toilette auf die Terrasse ihres Palais getreten und will eben die Treppe hinuntersteigen (Abb. 63): sie greift mit vorgebeugtem Oberkörper mit der Rechten nach der Säulenbrüstung, so daß mit diesem neuen Mittel eine eigentümliche Weichheit und Rundheit der Konturen entsteht. Lavinia Bingham, die spätere Gattin des Grafen Spencer (Abb. 57), ist ein holdseliger Backfisch, mit einer lächelnden Neugier und einer kecken übermütigen Munterkeit in den schelmischen dunklen Augen, die unter dem breiten Rande eines hellen Strohhutes zu uns herüberlugen: mit feinem Gefühl hat der Künstler diesem jungen Mädchen noch nicht den sinnlich verträumten Ausdruck der wissenden Frau gegeben. Ihre ältere Schwester Anne Bingham wirkt ganz anders; hier ist Munterkeit und schelmischer Übermut schon gedämpft von frauenhafter Erwartung (Abb. 58). Gilt es dann wieder einen seltsamen weiblichen Typus, wie den der Lady Caroline Trice, festzuhalten, der eigentümlich herbe männliche Züge hat, so gelingt auch das ohne weiteres, und es entsteht das merkwürdige Bild (im Besitz von Sir Julius Wernher), das fast preußisch anmutet in der Festigkeit und Sprödigkeit der eigentümlich schlanken Erscheinung, fast wie ein von Pesne gemaltes Jugendbild — Friedrichs des Großen.

Die höchste Meisterschaft der Reynoldsschen Frauenmalerei aber ist in dem herrlichen Bilde Nelly O'Briens in der Wallace-Collection erreicht (Abb. 44). Die schöne Nelly gehörte zu den gefälligen Damen der großen Gesellschaft, die ihre Liebe oftmals vergaben. Es ist unbeschreiblich, mit welcher Vornehmheit Reynolds das durchschimmern läßt, ohne es irgendwie provozierend deutlich auszusprechen. Wie er das berückend schöne Menschenkind ganz en face vor uns gesetzt hat in einem blauen Überkleide, aus dem der duftige Halsausschnitt herausleuchtet, von dem sich noch eine Kette dicker Perlen abhebt, mit einem gesteppten Rock von blassem Rot, den Kopf von einem Strohhut bedeckt, der kosend zarte Schatten über das Antlitz wirft, mit einem schwarzen Tuch, das um die Schultern geschlungen ist und das in seiner farbigen Behandlung nicht übertroffen werden kann: wie er diese welterfahrene dame du monde ihren Blick prüfend und erwartungsvoll auf den Beschauer richten läßt, wie alles ruhige Beobachtung ist, vielleicht ein wenig berechnete Zurückhaltung, hinter der doch Leidenschaft und Temperament lauern, um im gegebenen Moment hervorzubrechen; wie er in dem ganzen Bilde, das wiederum eine Parkszenerie als Hintergrund hat, Helligkeits- und Dunkelheitswerte gruppiert, — das alles schließt sich zu einer der höchsten Leistungen zusammen, die menschliche Porträtkunst überhaupt geschaffen hat. Zugleich haben wir hier die großartigste Vereinigung der Rembrandteffekte und der italienischen Motive in Lichtwirkung und Farbengebung, alles ganz persönlich durchdrungen und in eine individuelle Sprache gewandt.

Nelly O'Brien hat ein Hündchen auf ihrem Schoße — das ist ein Thema, das Reynolds oft angeschlagen hat. England ist nicht nur das Land des Pferdesports, sondern auch der Hundeliebhaberei, der Tierliebhaberei überhaupt. Das Leben in den großen Parks auf den weiten Landsitzen hält die Menschen mehr im Zusammenhang mit den

lebendigen Brüdern, die unsere Sprache nicht sprechen können, aber verstehen. Die kleineren und größeren Hunde, die an Sir Joshuas Frauen emporspringen, ihre Herrin erwartungsvoll ansehen, als wenn sie einen Befehl oder ein Kosewort erhofften, sich an sie anschmiegend oder ihnen auf den Schoß hüpfend (Abb. 62), haben nicht die unmittelbare Natürlichkeit, die Gainsborough auch diesen Tieren zu geben wußte. Sie sind mehr bewußt als Farbenflecke oder auch als Kompositionsteile verwertet, etwa um die Basis des pyramidalen Zeichnungsaufbaues zu komplettieren, oder um eine Linie zu durchbrechen, eine Gerade wellig aufzulösen. Und ähnlich wie mit diesen Hunden, mit den Tauben (Abb. 59—60) und dem andern Getier, das auf Reynolds' und Gainsboroughs Bildern auftritt, steht es schließlich mit den Kindern (Abb. 81—83). Auch hier ist Gainsborough, selbst ein Naturkind, von vornherein dem großen Konkurrenten ein bedeutendes Stück voraus. Bei ihm sind die Kleinen lebendige Blumen, süße Elfen, frohe Naturgeisterchen, welche die Blüten des Gartens, die Bäume des Parks und die Hunde des Hauses als Geschwister ansprechen. Reynolds,



Abb. 108. Landschaft. Tuschzeichnung. British Museum. (Zu Seite 125.)

der überzeugte und verstockte Junggeselle, der Gelehrte und Forscher, der Theoretiker und Dogmatiker, hat wohl nie allzu innige Beziehungen zu der Welt der Kinder gehabt. Man möchte fast glauben, daß er selbst, der sich sein Leben von vornherein so überaus klug und sicher gestaltete, niemals so recht ein Kind gewesen ist. Wir können uns nicht vorstellen, daß Sir Joshua nach der Sitzung mit seinen kleinen Modellen herumgetollt ist oder sich mit ihnen geneckt hat, wie wir das von Gainsborough zu sehen glauben. Und doch ist Reynolds auch hier von seiner stupenden Intelligenz, von der fabelhaften Klarheit seines Blickes für künstlerische Wirkungen richtig geführt worden. Manchmal hat er konventionelle Züge nicht unterdrückt. Das kleine Baby, das Lavinia Spencer an sich drückt, steht fast in der Pose des „Bitte recht freundlich" vor uns. Der kleine Cupido, der sich am Liebesgürtel der Venus zu schaffen macht (Abb. 89), ist ein recht niederträchtiger, wissender kleiner Schlingel. Die Ansichten des Kinderköpfchens der kleinen Gordon sind ein wenig süßlich zu Engelsköpfchen frisiert und zurechtgemacht. Der kleine Viscount Althorp (Abb. 74) ist gar zu sehr die Ankündigung eines künftigen Lord in der Noblesse und Nonchalance, mit der der kleine Bursche die linke Hand an die Schärpe legt und das

Köpfchen, von gravitätischem Hut bedeckt, blasiert beobachtend nach rechts wendet. Die kleine Penelope Brothby sitzt in ihrem Häubchen, ihrem weißen Kleidchen mit der schwarzen Schärpe und den Händchen, die sie auf dem Schoß übereinanderlegt, auch schon wie ein künftiges Hausmütterchen da, wie eine Miniaturmama, die schon genau weiß, wie sie später ihre Kinderchen zu behüten hat (Abb. 80).

Aber das sind immerhin Ausnahmen. Das Positive überwiegt auch hier. Mit Entzücken sehen wir das reizende kleine Mädchen in der National Gallery, dem der Künstler den Namen „Das Alter der Unschuld" gegeben hat (Abb. 79), und das im weißen Kleidchen, mit bloßen Füßchen vor einer Baumgruppe kniet, den Kopf mit dem Stumpfnäschen im Profil nach rechts gewandt, mit einem Blick, der wahrhaft süßeste Kinderunschuld verrät, und den noch die beiden zur Brust emporgehobenen Händchen bestätigen, die zu sagen scheinen: „Wie seltsam und merkwürdig ist diese große Welt, in die ich hineingesetzt bin." Köstlich daneben der kleine Master Hare (Abb. 75), der, noch im Babykleidchen und das Köpfchen noch von langen Locken umwallt, das rechte Händchen und den Zeigefinger ausstreckt, wie Kinder es zu tun pflegen, wenn sie etwas erblicken, das sie besonders überrascht. Der Master Bunbury, der so frisch und kühn und romantisch dreinblickt wie ein junger Lord Byron. Das Kind Johnson, eine scherzhafte Phantasie auf Samuel Johnson als „Einjähriger", zugleich ein süßer Säugling, der sich von seiner Kleiderhülle losgestrampelt hat und nun, schon kritisch-sinnend, das Spiel seiner Händchen und Füßchen betrachtet (Abb. 9). Vor allen Dingen der famose kleine Master Crewe, der vor uns steht wie ein Heinrich VIII. in Duodez-Format, und vor dem sogar die kleinen Hunde Respekt zu haben scheinen, die ihn umspringen (Abb. 73). Zu dieser stolzen Reihe gehört dann vor allem das kleine Erdbeermädchen der Wallace-Collection mit seinen verwunderten, fragenden, verträumten dunklen Augen, das durch den Wald schreitet wie ein kleines Rotkäppchen und sicherlich alles glauben würde, was ihm der Wolf erzählt (Abb. 78). Reynolds hat dies Bild selbst




Abb. 109. Skizzenblatt aus einem italienischen Taschenbuch. British Museum 130, Nr. 10, S. 23. (Zu Seite 123.)



Abb. 110. Aus einem italienischen Taschenbuch. British Museum 130, Nr. 10, S. 14. (Zu Seite 123.)

nicht nur für eins seiner gelungensten erklärt, sondern für das einzige, das auf den Ehrentitel „originell“ wahrhaft Anspruch erheben dürfe. Mit Recht erblickt Armstrong in diesem Worte eine Art Geständnis des Meisters dafür, daß sich fast alle seine Entwürfe auf irgendeine äußere Anregung stützen — mehr wahrscheinlich, als wir nach einem Jahrhundert kunsthistorischer Forschung und Vergleichung auch heute noch bestimmt nachweisen können. Hier, wollte er sagen, habe er sich einmal ganz und nur an die Natur und seine eigene malerische Phantasie gehalten, nicht an irgendein altmeisterliches Vorbild.

Vielleicht hat Reynolds, so selbstbewußt er war, doch seine eigene schöpferische Erfindungskraft, überhaupt die Fähigkeit des modernen Künstlers zum Eignen und Neuen in seiner demütigen Ehrfurcht vor den alten Meistern unterschätzt. Jedenfalls deshalb, weil er die Bedeutung dieser genialen Kraft gar nicht erkannte. Was ihm mühelos gelang, galt dem Akademiker nicht so viel, wie das, was er sich im Schweiße seines Angesichts erquälen mußte. Wir, die wir seinem Lebenswerke objektiver gegenüberstehen als er selbst, staunen immer wieder über die steigende Sicherheit, mit der er jede Aufgabe sofort übersah, in jedem Fall von einer neuen, ohne Zwang ihm zufließenden künstlerischen und malerischen Idee getrieben. Die wirklich verfehlten Arbeiten sind gering an Zahl, obschon sie unter den zweitausend Porträts seiner Hand, die wir kennen, nicht fehlen. Man muß annehmen, daß bei der ersten Sitzung, besser beim ersten Blick auf sein Modell seinem durchdringenden Auge das Wesen des Menschen, der da vor ihm stand, ohne weiteres sich enthüllte, und daß er ohne viel Überlegung die Haltung, die Stellung, die Geste und den Farbenakkord fand, die zur Charakteristik dieser Individualität geeignet waren. Was ihm an herzlichem Empfinden etwa mangelte, ersetzte er vollauf durch seine Anlage zur Disposition und Ökonomie der Arbeit. Ja, gerade dieser Mangel,



Abb. 111. Seite aus einem der italienischen Taschenbücher. Britisch Museum. (Zu Seite 123.)

scheint es, macht ihn unabhängig von einer allzu innigen persönlichen Anteilnahme an dem jeweiligen Modell und hebt ihn über die großen Ungleichheiten hinweg, die wir im Werke der meisten großen Porträtisten, Gainsborough nicht ausgenommen, finden. Nur da, wo er erfinden wollte, wo er sich mit bewußter Absicht auf das Gebiet zwang, das ihm die Natur nicht angewiesen hatte, wo er ans umständliche Erzählen und Komponieren ging, versagte jene angeborene Kraft. Schon das genrehafte Bild des kleinen Mädchens mit der Mausefalle (bei der Lady Holland) weist auf diese Grenze seiner Begabung. Um vieles deutlicher noch das sentimentale Gemälde der Dulwich Gallery mit der Mutter am Bette ihres kranken Kindes und dem Engel im Hintergrunde, der den Tod fortscheucht (Abb. 92). Nun gar erst die eigentlichen „Geschichtsbilder"! Es nutzt ihm nichts, daß er auch hier den Anschluß an die Natur festzuhalten sucht, für den kleinen Herkules mit den Schlangen einen gesunden englischen Jungen (Abb. 106—107), das Söhnchen eines Dieners von Edmund Burke, oder für den Ugolino den von seinem Prophetenbart befreiten Pflasterarbeiter White als Modell benutzt, — das Gekünstelte der ganzen Komposition ließ sich nicht verwischen. Von dem Mißlingen des „historischen Gemäldes", das den Tod des Kardinals Beaumont nach Shakespeares Heinrich VI. darstellt, war gleichfalls schon kurz die Rede. Wie dies Bild hatte Reynolds einen Hexentanz nach Macbeth für die Shakespeare-Galerie des Londoner Alderman und Lord Mayor John Boydale in seinem Hause in Pall Mall gemalt — mit dem gleichen Mißerfolg. Der „Tod Didos", die Szene des Cimon, dem der Liebesgott die schlafende Iphigenie zeigt, die wunderliche Komposition der „Liebe, von der Hoffnung genährt", die „Enthaltsamkeit Scipios" stehen auf der gleichen Stufe des Konventionellen. Die „Schlange im Grase" — oder, wie der Nebentitel lautet: „Cupido löst den Gürtel der Venus" —, die wir in drei Exemplaren besitzen, in der Eremitage, in der National Gallery und im Soane Museum zu London, hebt sich über jene Schar durch den eigentümlich sinnlichen Duft der Malerei empor, der sonst Reynolds' Werken fremd geblieben ist; aber die Komposition ist auch hier akademisch-klassizistisches Schema der Rokokozeit (Abb. 89). Und die Versuche Sir Joshuas auf dem Felde der religiösen Malerei, die heilige Familie in der National Gallery in ihrem Rubens-van Dyck-Arrangement, die Anbetung der Hirten (beim Lord Fitzwilliam) sowie die übrigen Kompositionen für die Glasfenster des New Oxford College: „Mädchen

und Engel ein Kreuz betrachtend", die „Justitia" und die anderen, schon genannten allegorischen Einzelfiguren (s. S. 92) kommen vollends für die Nachwelt nur noch als Exemplare für das seltsame Schicksal eines großen Künstlers in Betracht, den ein Dämon in den falschen Ehrgeiz hineintrieb, auf fremdem Gebiete zu wildern, weil die Vorurteile der Zeit eine sinnlose Rangordnung der Malergilde aufgestellt hatten. Unter den „religiösen" Bildern Reynolds' ist nur eines, das uns etwas zu sagen hat: der „Prophet Samuel als Knabe im Gebet" (Abb. 76, in der National Gallery; im Dulwich College (Abb. 77) und öfters), weil es — im Grunde gar kein religiöses Gemälde ist, sondern nur ein liebes Baby darstellt, das vorm Schlafengehen sein Nachtgebet spricht.

In den älteren kunstgeschichtlichen Darstellungen findet man vielfach den Hinweis, daß Reynolds bei seinen historisch-allegorischen Kompositionen unter anderem darum Schiffbruch gelitten habe, weil ihm das zeichnerische Wissen und Können gemangelt habe, das hier unentbehrlich gewesen wäre. Namentlich werden ihm erhebliche Mängel seiner Aktmalerei zum Vorwurf gemacht, die mit einer auffallenden Versäumnis im Studium des menschlichen Körpers in Zusammenhang gebracht werden.

Wer die Handzeichnungen und Skizzen Reynolds' unbefangen überblickt, die in diesem Buche — zahlreicher wohl als in allen früheren Publikationen — nach Originalen im British Museum und im South Kensington-Museum erscheinen, wird dies Urteil mit einiger Verwunderung hören. Schon die flüchtigen Notizen der italienischen Taschenbücher (Abb. 109—114) lassen seine Gewandtheit im raschen Erfühlen von Eindrücken aus Kunst und Leben in hellem Licht erscheinen. Die blitzschnell hingeworfene Erinnerung an den Boboli-Garten zu Florenz, das famose Blättchen mit dem Zeichner bei der Arbeit und die anderen mit den pikanten italienischen Rokokoschönen, die uns ein paar namenlose Gestalten aus dem lustigen Lebenskreise des jungen Engländers vorstellen, stammen von einem Manne, der den Stift wohl zu handhaben verstand. Ich muß gestehen, daß



Abb. 112. Palazzo Pitti (Boboli-Garten). Aus einem italienischen Taschenbuch. British Museum 131, Nr. 10, S. 18. (Zu Seite 123.)

es in diesen Sächelchen Partien gibt, die von fern an Menzels Jugendstudien zum Kugler erinnern, und wenn man dazu die Kinderkopfskizze (Abb. 99) vergleicht, so scheint die Verwandtschaft noch näher zu sein: Daneben sind die Aktstudien (Abb. 104 u. 105) gewiß keine Beweise für die oft behauptete Unkenntnis des menschlichen Körperbaues — wenn auch die Skizze Abb. 101 nicht gerade ein Meisterstück ist. Die Studien zum Petersburger Herkules (Abb. 106 u. 107) zeigen, wie Sir Joshua mit den Schwarz-Weiß-Mitteln von Bleistift und Tusche Lichtwirkungen anzudeuten verstand. Das Köpfchen des Puck mit den weiß eingesetzten Röteltönen (Abb. 98) und die übrigen Farbenskizzen (Abb. 93), namentlich das flott charakterisierte kleine Bild Oliver Goldsmiths (Abb. 96),



Abb. 113. Zeichnung nach Tintoretto. Aus einem italienischen Taschenbuche. Venedig, Simole di S. Rocco. British Museum 131, Nr. 9, S. 47. (Zu Seite 123.)

an dessen Mantel der Pelzbesatz mit brauner Aquarellfarbe übertuscht ist, das Profilköpfchen der Mrs. Robinson (Abb. 94) und das Kinderantlitz (Abb. 97) mit den rötlichen Locken, über denen eine blauschwarze Kappe angedeutet ist, sind von einer Delikatesse und von einer Unmittelbarkeit der Wirkung, die Reynolds nur in seinen besten Ölbildern erreicht hat.

Auch seine Aktmalerei ist unterschätzt worden. Gewiß ist er auch hier ein rechter Eklektiker, und ohne Tizian und Rubens hätte er diese nackten Frauen (Abb. 89—91) nie gemalt. Aber der Geschmack seiner Farbengebung ist trotzdem nicht zu verachten; und es liegt etwas durchaus Persönliches in der Art, wie er die rosige Zartheit und das perlmutterne Schillern des Fleisches, wie er den sinnlichen Duft der schönen Körper wiedergibt. Es sind freilich der Reihe nach keine Göttinnen, die hier in verführerischen Stellungen ruhen, aber es sind dafür um so lebendigere Frauen mit warmem Blut.

Die eine der Zeichnungen aber, die wir reproduzieren (Abb. 108), fällt aus dem Rahmen heraus: eine Landschaft! Und zwar ein sehr frisch und gesund gesehenes und empfundenes, ganz einfaches Motiv. Die niederländischen Vorbilder sind unverkennbar: an den Stil Jan Hackaerts etwa mag man sich erinnert fühlen. Es ist eine Naturstudie, die über alles hinausgeht, was Reynolds in den dekorativ behandelten Parkgründen seiner Porträts und Gruppen an Landschaftsmalerei geleistet hat, so eindringlich und schlagend ist hier der impressionistische Ausdruck für ein schlichtes Stück Wirklichkeit geraten.

* * *



Abb. 114. Zeichnung nach Tintoretto. Aus einem italienischen Taschenbuche. Venedig, Simole di S. Marco. British Museum 131, Nr. 9, S. 57. (Zu Seite 123.)

Wiederholt schon war von Reynolds' Theorien und ästhetischen Abhandlungen die Rede (s. oben S. 82, 106 ff.). Sie nehmen im Vermächtnis unseres Meisters einen so bedeutenden Rang ein, daß ein rascher Überblick über seine literarische Tätigkeit nicht entbehrt werden kann.

Als Eduard Malone nach dem Tode Reynolds' seine Werke gesammelt herausgab (1794—97), ergaben sie zwei Quartbände. In der Ausgabe finden sich als erste schriftstellerischen Versuche des Künstlers die drei Aufsätze — über Kunstkritik, über Naturnachahmung und über das Wesen der Schönheit —, die er im September, Oktober und November 1759 in Johnsons Zeitschrift „The Idler" veröffentlichte. Man darf sie als Herolde der späteren akademischen Reden betrachten, und auch was in dem Tagebuch seiner Reise nach Holland und Flandern von 1781, oder in seinen Anmerkungen zu

Masons englischer Übersetzung oder du Fresnoys „Art of Painting“ (1783) an ästhetischen Bemerkungen allgemeiner Natur niedergelegt ist, erscheint in den Diskursen verarbeitet und weiter ausgebaut.

Am 2. Januar 1769 hielt Reynolds, wie schon erwähnt, die erste dieser Reden. Es galt, bei der feierlichen Eröffnung der Akademie die Aufgaben des neuen Instituts öffentlich zu kennzeichnen, die Unterrichtsmethode in großen Zügen zu skizzieren, die dem Präsidenten als die richtige erschien, und die Vorteile zu umschreiben, die der englischen Kunst aus der Errichtung einer staatlichen Lehranstalt erwachsen müßten, wo die durch die Praxis der Jahrhunderte erprobten Haupt- und Grundregeln in strenger Zucht weitergegeben würden. In ähnlicher Weise hat Sir Joshua noch einmal, im Oktober 1780, nach der Übersiedelung der Akademie ins Somerset-House, vor dem größeren Publikum der Gebildeten Londons ganz allgemein und zusammenfassend vom Wesen der Kunst und ihren Problemen zu sprechen versucht. Die übrigen dreizehn Discourses sind gelegentlich der Preisverteilungen an die Schüler gehalten — zuerst, von 1769 bis 1772, jedes Jahr; dann in Zwischenräumen von je zwei Jahren (1774—1790) —; sie sollten den also ausgezeichneten Zöglingen eine ernste Ermahnung auf den weiteren Arbeitsweg mitgeben. Sie enthalten sein ästhetisches Credo.

Indem Reynolds sich über die Gesetze Rechenschaft zu geben sucht, die ihn in seinem künstlerischen Streben leiteten und die nach seiner Meinung für jeden Maler — denn fast ausschließlich beschränken sich seine Erörterungen auf die Malerei (nur die zehnte Rede zieht auch die Plastik in den Kreis) — die maßgebenden sein müssen, fährt er mit vollen Segeln im Kielwasser der klassizistischen Ästhetik, ihres Schönheitsbegriffs und ihrer ethischen Grundprinzipien. Darauf hatte ihn schon Richardson gewiesen, dem er in den entscheidenden Jahren der Jugend die bedeutsamsten Anregungen dankte. Es war das Glaubensbekenntnis, das Shaftesbury mit überzeugender Beredsamkeit verkündet hatte.

„Die Kunst, welcher wir uns geweiht haben,“ so lesen wir in der neunten Rede, „hat die Schönheit zum Gegenstande; diese zu entdecken und auszudrücken ist unser Beruf. Aber die Schönheit, nach der wir suchen, ist allgemeiner und geistiger Natur; sie ist ein Begriff, der nur im Geiste besteht, das Auge hat sie nie erblickt, die Hand nie dargestellt, sie ist eine in der Brust des Künstlers lebende Idee, welche mitzuteilen er sich immerfort bemüht; aber er stirbt zuletzt, ohne sie mitgeteilt zu haben. Doch ist er soweit fähig, sie dem Beschauer verständlich zu machen, daß sie dessen Gedanken erhöht und seinen Blick erweitert. Durch die Entwicklung der Kunst könnte dies so sehr ausgedehnt werden, daß ihre Wirksamkeit sich unbemerkt zum öffentlichen Wohle ausbreiten und zu den Mitteln zählen würde, welche den Geschmack des ganzen Volkes zu veredeln bestimmt sind. Diese Errungenschaft, wenn sie auch nicht geradeswegs zur Sittenreinheit führt, verhütet wenigstens die größte Entartung, indem sie den Geist von seinen Begierden loslöst und die Gedanken durch eine Stufenleiter der Vortrefflichkeit hindurch leitet, bis jene Betrachtung allgemeiner Wahrheit und Harmonie, welche im Geschmack ihren Ursprung hat, in veredelter und erhöhter Form zur Tugend wird.“ Der Maler muß danach trachten, die Leute „durch große Ideen zu veredeln“. „Nicht an das Auge, an den Geist wünscht der geniale Maler sich zu wenden.“ Und — dies der Kernpunkt — „die Idee der Schönheit ist in allen Wesen unveränderlich“. Von ihr aus muß der Künstler die einzelnen Gegenstände der Wirklichkeit bestrahlen lassen, so daß sie das Zufällige verlieren. Darum ist der große Stil der Historienmalerei die höchste Kunstgattung, weil er verallgemeinert, vom Natürlichen ausgehend es emporhebt. Andere Themata sind wohl auch zu verwerten, aber sie bleiben niedrige und beschränkte Dinge. Die Maler, die sich an sie wenden, „haben im allgemeinen und in verschiedenem Maße dasselbe Recht auf den Namen eines Malers, wie der Verfasser von Satiren, Epigrammen, Sonetten, Schäferstücken oder beschreibenden Gedichten auf den eines Dichters“. Was hätte Reynolds wohl gesagt, hätte er erlebt, wie Max Liebermann ernstlich die Frage aufwirft, ob eine Raffaelsche Madonna oder das berühmte Spargelbündel Manets als Kunstwerk höher stände — ohne daß die Welt aus den Fugen ging?

Raffael wird in den Diskursen höher gepriesen, als er Reynolds selbst in jungen Jahren in Italien erschien. Er bleibt der Herrscher. Und „diejenigen sind völlig im Irrtum, welche glauben, daß der große Stil sich glücklich mit dem dekorativen verschmelze, daß die einfache, ernsthafte und majestätische Würde Raffaels mit der Glut und Lebhaftigkeit eines Paolo Veronese oder Tintoretto sich vereinigen ließe. Die Grundsätze beider Richtungen sind einander so entgegengesetzt, und es ist für sie ebenso unmöglich, nebeneinander zu bestehen, als es unmöglich ist, daß in einer Seele gleichzeitig die erhabensten Gedanken und die niedrigste Sinnlichkeit vereint sein könnten". Soviel Worte, soviel Verkehrtheiten.

Alles muß von der Naturbeobachtung und Wirklichkeit fortführen. Das geht bis zu der Frage der Gewandung. Reynolds zweifelt nicht, „daß, wer dem Künstler nicht



Abb. 115. Raum im Hause Leicester Square Nr. 47, ehemals Reynolds' Atelier. (Zu Seite 51.)

hinderlich sein und ihn nicht davon abhalten will, seine Fähigkeiten so vorteilhaft als möglich zu verwerten, gewiß nicht ein modernes Kleid verlangen kann". Als wenn es sich hier um etwas handle, was auch nur im entferntesten mit dem Wesen der Malerei zusammenhinge!

Und welche Gefahr, wenn der Präsident seinen aufmerksam horchenden Schülern zurief, sie sollten sich, wenn sie eine Aufgabe in Angriff nehmen, „überlegen, wie ein Michelangelo oder Raffael diesen Gegenstand behandelt haben würde": „und machen Sie sich glauben, daß Ihr Bild, wenn es beendet ist, von ihnen gesehen und begutachtet werden solle"! Es ist das ganze Rüstzeug des Klassizismus in seiner schlimmsten Einseitigkeit, das hier hervorgeholt wird.

Zwei Dinge aber gibt es, die mit diesen für uns zwar historisch interessanten, aber letzten Endes kaum noch begreiflichen Theorien und praktischen Schlußfolgerungen versöhnen.

Erstens: daß Reynolds sich mit wundervoller Nonchalance um seine eigne Ästhetik so gut wie gar nicht kümmerte. Wie wäre es ihm auch gelungen, Werke wie seine

Nelly O'Brin, wie seine Kitty Fisher, seinen Heathfield, seine Herzogin von Devonshire mit dem tanzenden Töchterchen, seine Lady Cockburne, oder seine Selbstporträts mit der Brille und dem Hörrohr, die in eben jenen Jahrzehnten entstanden, in das Prokrustesbett seiner blassen Didaktik zu spannen!

Und zweitens: daß er über diese Diskurse, in deren Darlegungen er schließlich doch als ein rechter Künstler fast niemals mit abstrakten Deduktionen wirtschaftet, sondern stets induktiv von der Betrachtung bestimmter Einzelwerke oder einzelner künstlerischer Persönlichkeiten ausgeht, doch auch eine reiche Fülle kluger, goldener Weisheitsworte verstreut hat. Wenn Reynolds seinen Schülern einzuprägen wünscht, „daß Sie, so oft als nur möglich, Ihre Studien malen, anstatt sie zu zeichnen", wenn er sie auffordert, nicht in der kleinlichen, virtuosenhaften Augentäuschung den Zweck der Malerei zu sehen, wenn er ihnen bestimmte technische Finessen verrät —, etwa „Tiefen mit einer Fläche, Weichheit durch harte Körper, besondere Färbung durch Mittel auszudrücken, welche an sich diese Farbe nicht haben" —, so erkennen wir wieder den Vorahner zukunftskräftiger Gedanken, der neben dem Vertreter starrster reaktionärer Prinzipien in ihm lebte.

Schon früher (S. 101 ff.) wurde der treffenden Worte gedacht, mit denen Reynolds Gainsboroughs Reformen charakterisierte. Nun hören wir weiter: „Nehmen wir an, daß einige gut gewählte Striche imstande wären, durch wohlüberlegte Anordnung jene Arbeit zu ersetzen und einen vollständigen Eindruck alles dessen hervorzubringen, was der Geist von einem Gegenstand nur irgend verlangen kann, so sind wir von solch unerwartet glücklicher Ausführung entzückt und fangen an, des überflüssigen Fleißes müde zu werden, der vergeblich ein bereits gestilltes Verlangen erregt." Aber: „Kein Künstler wird je Vorzügliches leisten, wenn er sich nicht gewöhnt hat, die Dinge im großen anzusehen und die Wirkung zu beachten, welche sie auf das Auge ausüben, wenn es sich voll auf das Ganze richtet, ohne irgendwelche Einzelheiten herauszuheben. Hierdurch nehmen wir das Charakteristische in uns auf und lernen, es rasch und besser nachzubilden." Alles Sätze, die den jungen englischen Künstlern des achtzehnten Jahrhunderts wahrhaft die Augen hätten öffnen können, wenn der Präsident sich nicht beeilt hätte, sie ihnen gleich nachher wieder sorgfältig zu verbinden . . .

Alles in allem ist es weder zu verwundern noch zu beklagen, daß Reynolds' Diskurse vom zweiten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts an ihren Ruhm und ihren Einfluß mehr und mehr einbüßten. Sie hatten damals eine jahrzehntelange Geltung hinter sich. Sogleich nachdem sie gesprochen worden, erschienen sie im Druck und verbreiteten sich über die Länder Europas. Schon 1770 erschien zu Leipzig in der „Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste" eine deutsche Übersetzung der ersten Rede, der acht weitere in Übertragungen folgten. Andere deutsche Ausgaben schlossen sich um die Jahrhundertwende an. Reynolds selbst veranstaltete schon 1778 eine Sammelausgabe der ersten sieben Diskurse, die er dem König als dem Protektor der Akademie widmete. Italien setzte sich 1783 und 1787, Frankreich zuerst 1787 in Besitz der gefeierten Pronunciamienti des Londoner P. R. A. Die Abhandlungen erschienen der Mitwelt so bedeutsam, daß die geschäftige Fama Johnson und Burke zu den eigentlichen Verfassern der Rede ausrief, vor denen Reynolds nur die Rolle eines Strohmanns gespielt habe — nachdrücklich hat Reynolds selbst und nach ihm Malone diese Legende zurückgewiesen, die sich, wie Armstrong sehr fein nachweist, allein schon durch die Ungeschicklichkeiten, Umständlichkeiten und dilettantischen Verschlingungen der Ausdrucksweise als ein Irrtum der Überschätzung erweist.

Höher als schriftstellerische Leistung Sir Joshuas stehen uns Heutigen die beiden Dialoge, die zuerst 1816 gedruckt ans Tageslicht kamen — jene kostbaren, höchst dramatisch geführten und geradezu bühnenwirksam zugespitzten, glänzend erfundenen Zwiegespräche Johnson-Reynolds und Johnson-Gibbon, in denen der Künstler sich als ein Charakteristiker von lachendem Geistreichtum erwiesen hat. Wäre er nicht ein so großer Maler geworden, so hätte das Schicksal vielleicht einen Lustspieldichter aus ihm gemacht . . .

* * *

Am 10. Dezember 1790 hat Sir Joshua Reynolds die fünfzehnte und letzte seiner akademischen Reden gehalten. Ganz London strömte zusammen. Die Fußbodenbalken des überfüllten Saales trugen die Menge nicht; eine Stütze krachte, als er eben zu sprechen anfing, und es gab eine allgemeine Verwirrung. Reynolds blieb schweigend und unbeweglich sitzen. „Und da der Balken nur ein wenig sank und rasch seine Stütze fand, begann er, nachdem die Zuhörer ihre Sitze wieder eingenommen, in völliger Gemütsruhe seine Rede von neuem." Und ergriffen lauschten die dichtgedrängten Scharen dem stolzen Schwanengesang, der in einem prachtvollen Hymnus auf Michelangelo ausklang. Es war der Abschied von dem Posten, den er so lange und so würdig verwaltet hatte. Es war der Abschied zugleich von seiner Künstlerlaufbahn, der Abschied vom Leben. Schon am 13. Juli 1789 hatte er, mitten in der Arbeit, die erste dringende Mahnung des Todes gespürt; plötzlich, da er vor der Staffelei stand, fühlte er, wie es dunkel vor seinen Augen ward. Er muß die Sitzung unterbrechen — und niemals hat er seine Tätigkeit wahrhaft wieder aufnehmen können. Es ist ein stilles, ruhevolles Verklingen. Länger als die künstlerische Schaffenskraft bleibt die geistige Beweglichkeit lebendig. Die Sinne kündigen ihm den Dienst; sein Denken wirkt weiter. Und es mag als ein seltsames Zeichen für das Wesen dieses merkwürdigen Mannes gelten, daß das letzte, was er der Mitwelt gab und der Nachwelt hinterließ, ein theoretisches Glaubensbekenntnis war . . . Wenig mehr als ein Jahr nach dem Diskurse vom Winter 1790, am 23. Februar 1792, schloß Sir Joshua für immer die Augen.

Im Pantheon der Engländer, in der Pauls-Kathedrale, wurden seine irdischen Reste zur ewigen Ruhe gebettet.

Hätte es die Würde des Ortes gestattet, so hätte man ihm keine schönere Grabschrift setzen können als die, die einst Oliver Goldsmith bei frohem Feste in ernsthaftem Scherz dem Freunde gedichtet hatte (und die hier in Leischings hübscher Übersetzung zum Schlusse uns geleiten möge):

Seht, Reynolds ruht hier, und daß ich's nur sag',
Kein Beßrer, kein Weis'rer lebt heutzutag;
Sein Pinsel gab Zauber und Macht jedem Bild,
Sein Wesen war gütig, holdselig und mild;
Zu adeln uns alle geboren er schien,
Mit dem Pinsel das Antlitz, mit dem Wesen den Sinn;
Den Toren wohl Feind; doch höflich gar sehr;
Wenn kopflos sie urteilten, — hörte er schwer;
Sie schwatzten von Raffaels, Correggios — voll Ruh
Das Hörrohr er senkte und schnupfte dazu . . .

# Literatur.


**James Northcote:** The life of Sir Joshua Reynolds. Comprising original anecdotes of many distingished persons, his contemporaries; and a brief Analysis of his Discourses. 1813; 1818.

**Ch. Rob. Leslie and Tom Taylor:** Life and times of Sir Joshua Reynolds. With notices of some of his contemporaries. 2 Bände. London 1865, 1873.

**Sir Walter Armstrong:** Sir Joshua Reynolds (Große Ausgabe). Fol. London, Heinemann 1900.
— Kleine Ausgabe. 8°. London, Heinemann 1905.
— (Kleine Ausgabe.) Übersetzt von E. v. Kraatz. Mit 52 Illustrationen. München, Vereinigte Kunstanstalten A.-G.-Verlag. 1907.

**Boulton:** Sir Joshua Reynolds. London 1905.

**J. Bennington-Atkinson:** Reynolds. (In Dohme's „Kunst und Künstler". III. Bd. Leipzig 1880.)

**Alfred Woltmann u. Karl Wörmann:** Geschichte der Malerei. 3. Bd. 2. Hälfte. (S. 1070—76.) Leipzig, E. A. Seemann. 1888.

**Richard Muther:** Geschichte der englischen Malerei. Berlin, S. Fischer. 1903.

**The Works of Sir Joshua Reynolds** containing his Disconrses, Idlers, a Journey to Flanders and Holland, and his Commentary on Du Fresnoys Art of Painting. 2 Bände, London 1794—97. — 3 Bände. London 1798, 1801, 1804.

**Discourses of Sir Joshua Reynolds,** illustrated by explanatory notes and plates by John Burnet. London 1842.

**Akademische Reden von Joshua Reynolds** mit biographischen Nachrichten von Kosmely. Hamburg 1802.

**Ed. Leisching:** Zur Ästethik und Technik der bildenden Künste. Akademische Reden von Sir Joshua Reynolds. Übersetzt, mit Einleitung, Anmerkungen, Register und Textvergleichung. Leipzig, E. E. Pfeffer. 1893.

**Paul Ortlepp:** Sir Joshua Reynolds. Ein Beitrag zur Geschichte der Ästethik des 18. Jahrhunderts in England. Straßburg, J. H. E. Heitz. 1907.

**Gustav Pauli:** Gainsborough (Künstlermonographien Nr. LXXI.). Bielefeld u. Leipzig. 1904.

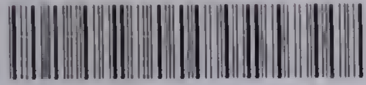
**Edw. Hamilton:** A Catalogue Raisonné of the Engraved Works of Joshua Reynolds, 1755—1820. London 1874.

---

**Weitere Literatur bei Leisching** (s. o.) S. LIX ff.: dort auch ein gutes Verzeichnis der Stiche nach Reynolds' Werken.

# Verzeichnis der Abbildungen.

GETTY CENTER LIBRARY MAIN
ND 497 R3 O81 BKS
c 1 Osborn, Max. 1870-
Joshua Reynolds.



3 3125 00162 5561

